

Общая характеристика работы.

Творчество А.П. Чехова – драматурга уникально по времени своего рождения: оно стало не только своеобразной точкой отсчёта, но и константой в истории театра и культуры XX века. Художественные открытия драматурга преобразовали театр, сделав его режиссёрским; предопределили творческие искания драматургов последующих поколений, причём не только в России (американская национальная драма, театр абсурда); отразили новую систему нравственных отношений, где действующим субъектом стал «чеховский интеллигент»; послужили поводом для многочисленных научных изысканий и сценических интерпретаций.

Многогранность и противоречивость культурной рефлексии над творчеством Чехова /что позволило исследователю утверждать: «У каждого поколения свой Чехов» (М.Шейкина) / актуализирует необходимость поиска ситуаций, исторического времени, художников, произведений, разделивших с Чеховым собственную идентичность, «приблизивших» классика к современному читателю, зрителю.

Теоретическое моделирование *чеховского* театра, с определением *чеховского* драматурга, *чеховского* режиссёра, в контексте русской культуры XX века обусловило выбор персоналий диссертационного исследования : А.Чехов – А.Арбузов; А.Чехов – А.Эфрос.

Оба эти художника принадлежали к поколению «шестидесятников» – дефиниции достаточно условной, скорее ощущаемой (как надтекстовая реальность, энергетика, «воздух»), чем определяемой, понимаемой нами как некое «проявление духа времени» (И.Кон) и его преломление через творчество и судьбу индивидов.

В шестидесятничестве соединились судьбы людей:

- уже обретших зрелость в этот период (старшее поколение шестидесятников, к ним относится А.Арбузов (1908 – 1986));
- сформировавшихся под воздействием атмосферы конца 50-х–начала 60-х годов (молодое поколение шестидесятников, очень долго таковым считавшееся, так как их собственная молодость совпала с эпохой обновления в политике, творчестве, театре как части этого процесса; к их когорте относится А.Эфрос (1925 – 1987)).

Актуальность исследования. Судьба творческого наследия Чехова в какой-то мере повторяет его собственную судьбу, судьбу человека, ещё при жизни пережившего драму непонимания, неприятия. Если о

других классиках мнения исследователей, критиков чаще совпадают, звучат «в унисон» (хотя бы в пределах того или иного периода), то о Чехове всегда спорят, заново открывая и переживая «сказанное» им собственной экзистенцией. Тем самым, *актуальность* исследования обуславливается не только повышенным интересом *гуманитарного* знания к субъективному восприятию художественного мира Чехова, но и *фиксацией* *меняющегося* отношения к творчеству классика в культуре второй половины XX века.

Актуальность диссертационной работы определяется также *установлением и исследованием факта межличностного взаимодействия художников разных эпох*, представляющих смежные виды искусства (литература – театр). Предлагаемые нами аналогии между Чеховым и его последователями, несмотря на свой дискуссионный характер, тем не менее демонстрируют *процесс складывания определённого типа сознания*.

Личностные черты, свойственные русской интеллигенции, находящейся в ситуации «переходного» времени, мы определяем как: *индивидуализм*, проявляющийся в глубоко развитом личностном начале, способности воспринимать объективную реальность только через (и в связи) с собственным «я»; *одержимость деятельностью*, творчеством (не только в реальности, но и по части строительства замков на песке); *автономность духовной жизни* интеллигенции, «открытость» по отношению к традиции, даже когда художники её /традицию/ заведомо «нарушали», и отказ от официальной идеологии, что отражалось в выборе тем и способов организации материала; «гамлетизм» (Н.Бердяев) русской интеллигенции - как извечная необходимость преодоления собственной духовной слабости, непротивления внешним силам (апатии, инерции, пассивности) и как проявление генетически оправданной жажды жизни, творчества, воспитания себе подобных, наконец, «раскольничий» характер по отношению к окружающей действительности: 1) невозможность самореализации интеллигенции в политической, экономической сфере не только порождала творческий бум как способ преодоления жизненных трудностей, а зачастую и средство духовного выживания, но и вырабатывала стойкий иммунитет против существующей системы вещей; 2) отвращение к сословному быту, укладу, что, в свою очередь, породило антимещанскую мораль среди интеллигенции, поставило на первое место не житейское, а бытийное содержание повседневной жизни

При рассмотрении обозначенных периодов: начало века – конец 50-х - 60-е годы - сопоставимыми по сходству оказались не только психологические и нравственные ситуации, но исторические, и

политические события. Данное положение также представляется *актуальным*, так как моральное, интеллектуальное, «энергетическое» поле шестидесятых распространяется и на современность, связывая таким образом, начало и конец XX столетия.

Условно говоря, творцы – шестидесятники стали «прорабами перестройки» (А.Вознесенский), многие из них в духовном развитии прошли путь, который прочерчен чеховскими героями: от Иванова – русского Гамлета, сомневающегося в предназначении интеллигенции (в литературе: Ю.Трифонов, ранний А.Битов, Ч.Айтматов, А.Вознесенский, Б.Окуджава и др.) – через треплевское: «Нужны новые формы!» (становление русской драмы абсурда, постмодерн) - до лопахинского осознания призрачности той цели, которая оказалась осязаемой и, несомненно, важной (Ч.Айтматов – чрезвычайный посол, Е.Евтушенко – «лектор» американских колледжей, М.Захаров – член президентского совета и т.д.).

Выделение части интеллигенции в особую группу - интеллигенцию «чеховского» типа (сюда мы относим поколение шестидесятников), является *не только констатацией существования этого явления, но и свидетельством изменившегося статуса данного типа в современном мире*, во времени, когда вопрос о судьбе / «выживании» интеллигенции, её назначении (извечное русское «Что делать?») звучит с особым пафосом.

Научная гипотеза. В данной работе мы устанавливаем наличие *художественного alter ego* Чехова, имея в виду, что при определённых условиях (совпадение жизненных обстоятельств, мироощущения, творческих импульсов) возможна ситуация, когда один и тот же архетип характеризует личности разных эпох и является следствием их (личностей) Диалога. При этом контакт между ними осуществляется на уровне духовном, бытийном, «генетическом».

Предмет и объект исследования. Исходя из сказанного выше, **объект** нашего исследования: связи – личностные, биографические, творческие художников разных эпох, оказавшихся в сходной ситуации «переходного» времени.

Предметом исследования явились:

- творчество А.Арбузова в тех его качественных проявлениях / характеристиках, которые позволяют рассматривать его как драматургическое alter ego А.Чехова. Соответственно этому сделаны акценты на парадоксальных свойствах драматических характеров и театральной игре, которую ведут персонажи. Мы отдаём себе отчёт, что степень

значимости конкретных художественных приёмов была различной для А.Чехова и А.Арбузова, и потому чеховские реминисценции, выявляемые нами в творчестве Арбузова, были функцией от собственно художественной системы последнего. Принципиальным для нас было найти *чеховское* как составляющую мировосприятия А.Арбузова;

- Во второй главе - сценическая чеховиана второй половины XX века, одной из существеннейших граней которой являются режиссёрские интерпретации А.Эфроса. Творчество этого театрального деятеля мы также рассматриваем сквозь «призму» чеховской проблематики и поэтики. Анализ спектаклей даётся по материалам критики творчества режиссёра.

Степень разработанности проблемы.

Тема диссертации предопределила обращение к весьма обширному и разнообразному кругу литературы.

Общие позиции. В центре внимания автора работы – личность художника, её самореализация на примере творческой судьбы шестидесятников, деятелей литературы и театра – А.Арбузова, А.Эфроса. Вследствие этого нас интересовали проблемы изучения: 1) психологии художественного творчества; 2) личности в контексте исторически-конкретного времени; 3) специфики театра второй половины XX века.

Мы обращались

- к работам философского плана, определяющим менталитет, типологические особенности, историческую значимость русской интеллигенции (Н.Бердяев, В.Вейдле, Г.Гачев, И.Ильин, Д.Лихачёв, М.Мамардашвили, П.Милюков, Д.Овсянко-Куликовский, В.Розанов, Г.Федотов и др.);

- к трудам по социальной психологии (В.Дильтей, И.Кон, К.Мангейм, А.Моль, В.Франкл, Э.Фромм и др.);

- к исследованиям психологии творчества и индивидуальности художника (А.Азов, Л.Выготский, Н.Дмитриева, А.Ждан, Л.Закс, Б.Зингерман, Т.Злотникова, М.Каган, А.Леонтьев, З.Фрейд, К.Юнг и др.);

- к работам историко-культурного и искусствоведческого плана, содержащим описание и анализ событий, артефактов, судеб исследуемого периода – второй половины XX-го века (А.Ахизер, П.Вайль, А.Генис, Ю.Герчук, В.Пацюков, Т.Шах-Азизова, М.Эпштейн и др.), а также документальным свидетельствам самих «участников

событий» (А.Володин, О.Даль, М.Мамардашвили, В.Розов, М.Ульянов, М.Шварцман, С.Юрский и др.)

Обращение к драме как к жанру литературы и театра потребовало привлечения работ:

- по теории драмы (исследования А.Аникста, В.Блока, Г.Бояджиева, С.Владимирова, А.Карягина, В.Сахновского-Панкеева, В.Хализева);

- истории русского, советского театра (работы А.Анастасьева, Ю.Барбоя, Б.Бугрова, Н.Велеховой, Р.Кречетовой, Н.Крымовой, В.Максимовой, П.Маркова, А.Свободина, В.Смирновой, И.Соловьёвой, М.Строевой и др.); сборники: «Режиссура в пути», «Портреты режиссёров», «Театральные страницы», «История советского драматического театра» и т.д.,

а также ряд исследований, посвященных специфике интерпретации классических произведений на театральной сцене (авторы: В.Берёзкин, Р.Кречетова, В.Лакшин /интерпретация классики на телевидении/, Ю.Лотман, А.Михайлова, К.Рудницкий, А.Смелянский, В.Хализев и др.)

Специфические позиции. Драматургическое наследие *А.Чехова* стало предметом междисциплинарного интереса. Изыскания литературоведения, театроведения, а также культурологии в данной области достаточно объёмны. Назовём лишь основные работы, наиболее значимые в контексте избранной нами проблематики.

Учитывая важность личностного аспекта в процессе рождения и осуществления художественного замысла, мы обратились к литературе биографического и мемуарного характера - многочисленным воспоминаниям родственников, современников: И.Бунина, О.Книппер-Чеховой, В.Мейерхольда, В.Немировича-Данченко, К.Станиславского, М.Чехова, М.Чеховой и др., а также биографическим работам: Г.Бердникова, П.Громова, научным сборникам: «Чехов и театр», «Чеховские чтения в Ялте», «Чеховиана», «Чехов в воспоминаниях современников», «Чехов и театральное искусство» и др.

Особо отметим исследования, посвящённые различным аспектам творчества писателя при одновременном рассмотрении его собственной судьбы (работы Б.Зайцева, Б.Зингермана, Т.Злотниковой, М.Курдюмова, В.Лакшина, В.Набокова, Д.Овсяннико-Куликовского, З.Паперного и др.)

В процессе работы над диссертацией нас интересовали материалы, посвящённые проблематике, поэтике чеховских произведений и, в частности, драматургии: (работы Э.Афанасьева, Г.Бердникова, С.Булгакова, Б.Зингермана, В.Камянова, В.Катаева,

А.Кузичевой, Д.Мережковского, З.Паперного, З.Платека, В.Розанова, И.Сухих, Г.Федотова, А.Чудакова, Т.Шах-Азизовой, Л.Шестова, В.Шкловского и др.)

Предметом нашего специального анализа были искусствоведческие изыскания, отражающие художественную практику воплощения чеховской драмы на театральной сцене (Г.Бродская, В.Берёзкин, К.Рудницкий, А.Свободин, А.Смелянский, И.Соловьёва, М.Строева, Г.Холодова, Т.Шах-Азизова и др.)

Творчество *А.Арбузова* исследовалось, как правило, в контексте советской драматургии и, в силу своей «камерности», оставалось несколько в «тени», не подвергаясь подробному анализу. Исключение составляют монография И.Вишневской, статьи в жанре портретов: Н.Агишевой, И.Василининой, М.Громовой, Ю.Осноса, К.Рудницкого; предисловия к пьесам Н.Крымовой, К.Рудницкого.

Чаще всего произведения *А.Арбузова* рассматривались в связи с их сценическими интерпретациями. Поэтому в своей работе мы использовали рецензии, описания спектаклей: А.Анастасьева, З.Владимировой, Р.Сергеевой, А.Смелянского, В.Смирновой, Н.Таршис, М.Туровской, Т.Чеботаревской, Д.Щеглова, К.Щербакова, и др.

В рамках заявленной диссертацией проблемы отметим, что исследователи разных лет лишь вскользь обращали внимание на творческую близость Чехова и Арбузова, однако говорили об этом, как о само собой разумеющемся: «Чеховские мотивы мощно звучат, но по новому» (Рудницкий); «Арбузовская приверженность чеховским традициям общеизвестна» (Б.Бугров), однако без сравнительно - типологического анализа.

При изучении творчества *А.Эфроса* мы опирались на сравнительно узкий круг источников:

- Воспоминания о работе режиссёра актёров: Л.Броневого, А.Демидовой, А.Дмитриевой, Л.Дурова, В.Качана, К.Курихары, А.Миронова, М.Ульянова, О.Яковлевой и др.; драматургов: А.Арбузова, Э.Радзинского, В.Розова, Ю.Эддиса; критиков: О.Кучкиной, И.Соловьёвой, М.Строевой, Ю.Фридштейна;

- Рецензии на спектакли, портретные очерки актёров, с которыми работал А.Эфрос (авторы: С.Васильева, С.Владимиров, П.Марков, С.Николаевич, Е.Полякова, О.Скорочкина, М.Смоляницкий, Ю.Соломонов, М.Строева, О.Радищева, Ю.Фридштейн и др.)

При изучении всех названных материалов мы установили, что предложенный в диссертации ракурс «взаимоотношений» *А.Чехова* и *А.Арбузова*, *А.Эфроса* и *А.Чехова* ранее не был сформулирован и изучен в исследовательской литературе.

Опираясь на изученные источники, мы определили те особенности художественного *ego* А.Чехова, которые повлияли на его преемников. У Чехова все персонажи объединены единым Кругом - семьи, дома, обстоятельств, судьбы, внутренней душевной организацией. Не случайно в его пьесах можно найти состояния, свойственные всем действующим лицам. Это скука, утомляемость – в «Иванове», «повышенная возбудимость»(А.Эфрос) – в «Чайке», трагическое одиночество – в «Дяде Ване», «мятущееся ожидание»(К.Рудницкий) – в «Трёх сёстрах»; «Вишнёвый сад» представляет собой полифонию перечисленных черт. Выстроив эти состояния в ряд, мы обнаружим характеристики русского интеллигента, указанные Чеховым в известном письме А.Суворину от 30 декабря 1898 года, тем самым, обозначив внутреннее родство всех пьес, «перетекание» ряда мотивов из одной пьесы в другую, схожесть персонажей и их судеб.

Отсутствие статичности в категориальном обозначении «чеховского» характера определяет немотивированность поступков, разрыв причинно-следственных связей в действиях людей, в череде событий. Вследствие чего и сами события чеховских пьес – «как бы» случайны, непредсказуемы, а потому – более жизненны и достоверны.

Моральные, нравственные *критерии поступков* у Чехова оказываются «подвижны», зависимы не только от точки зрения того или иного действующего лица, но даже от момента оценки, и потому достоинства могут свободно переходить в недостатки и наоборот. Например, честность Львова («Иванов») – это, одновременно, и проявление его ограниченности; одержимость, «реформаторство» Треплева («Чайка») – в какой-то момент – поза, фразёрство и т.д.

Смысло- и формообразующими элементами, определяющими единство художественного пространства чеховской драмы, являются некие образы – символы: Озеро («Чайка»), Усадьба («Дядя Ваня»), Сад («Вишнёвый сад»), а также материализовавшиеся понятия - абстракции: Душа, Память, Судьба и т.п., которые ставят всех персонажей по отношению к ним в определённую зависимость. К примеру, «Чайка» может быть интерпретирована как пьеса о Душе и тех её сторонах, которые в «данный момент», у разных персонажей, нестерпимо «болят». Это: одиночество (Треплев), вождление (Маша), творческие муки (Тригорин), тоска об утраченной молодости (Аркадина), юношеские мечты (Нина) и т.д.

Говоря языком современной психологии, чеховские характеры формировались «в горизонте взаимодействия». *Эта тенденция и стала определяющей в развитии чеховской традиции А.Арбузовым.*

Цель работы - Исследование творчества драматургов А.Чехова, А.Арбузова, режиссёра А.Эфроса в ракурсе *Диалога*, осуществляемого:

- во-первых, на уровне онтологическом, как «*зановорождение*» (термин В.Библера) нравственно-философской проблематики Чехова в пьесах А.Арбузова при определённом сходстве образно - сценического мышления авторов;
- во-вторых, на уровне *ситуативном*, как «встреча» художников разных эпох, когда творческие открытия одного, в данном случае интерпретируемого драматурга, актуализируются посредством художественных открытий другого, режиссёра – интерпретатора, А.Эфроса.

Задачи работы.

1. Выявить взаимосвязи А.Арбузова и А.Чехова на основе анализа содержания и структуры исследуемого материала.
2. Рассмотреть специфику сценической поэтики А.Арбузова как наследника чеховской традиции в XX веке.
3. Проследить режиссёрскую судьбу А.Эфроса как своего рода чеховского интеллигента, не ко времени пришедшегося во второй половине XX века.
4. Представить режиссёрское толкование А.Эфросом мира чеховского интеллигента в его образно-сценическом качестве.

Методология исследования опирается на следующие основные культурологические концепции:

1. Теории цикличности социально-культурных процессов (классические труды Н.Бердяева, Н.Данилевского, А.Тойнби, О.Шпенглера, и др.; а также работы современных авторов: А.Ахизера, В.Петрова, Е.Покорской, В.Руднева, В.Халипова).

2. Герменевтические и семиотические теории толкования текстов культуры (работы В.Библера, Г.-Г.Гадамера, Ю.Лотмана, М.Мамардашвили, К.Ясперса и др.) и литературных текстов (работы М.Бахтина, Ю.Тынянова, В.Шкловского, Б.Эйхенбаума и др.).

3. Феноменологические концепции Э.Гуссерля, Г.Риккерта, предполагающие изучение культуры на основе истолкования сознания её творцов.

В соответствии с выбранной темой и поставленными задачами методология актуализируется в следующих основных аспектах:

1) системного анализа, в основе которого лежит наблюдение над драматургическим материалом с точки зрения его специфики и функционирования;

2) интерпретации как основополагающего принципа герменевтики, предполагающего расшифровку и перевод смыслов и символов художественного произведения на язык объективного знания;

3) сравнительно-типологического анализа применяемого в настоящей работе не только при сопоставлении собственно-художественных высказываний, но и при определении основных характеристик личности и способов мышления художника «переходного» времени.;

4) метода экстраполяции литературных явлений в сферу их сценического воплощения.

Научная новизна исследования обусловлена:

Обращением к материалу (творчество А.Арбузова, А.Эфроса), который в силу как объективных (отсутствие временной дистанции), так и субъективных (политизированность общества) причин не подвергался типологическому анализу в рамках единой научной традиции.

Взглядом на режиссёра и драматурга позднейшего периода не просто как на интерпретатора, но и своего рода «психологический инвариант» автора-классика, его alter ego.

Особым ракурсом исследуемого материала, что позволяет рассматривать драматургические произведения не только в традиционном филологическом / искусствоведческом значении, а в многоаспектном культурологическом поле, воссоздавая достоверную, нетривиальную картину духовного взаимодействия художников разных эпох.

Теоретическое значение диссертации определяется следующими позициями, доказанными нами:

Проанализированная ситуация Диалога художников чрезвычайно важна для русской культуры, преемственность традиций которой в огромной степени обуславливается личностными аспектами, ибо любой режиссер англичанин априори воспринимает Шекспира с приязнью, восторгом как «постоянную» величину, русский же режиссёр ставит (если это действительно мастер) Чехова только в силу духовной потребности.

Никто другой из драматургов не оказал такого, как Чехов, влияния на последующую культурную традицию в силу

парадоксальной особенности Чехова: он был не просто новатор, он был человеком принципиально, упорно «недидактичным». Он ничего не навязывал, никого не принуждал, тем самым раскрепощая своих последователей, среди которых мог оказаться и *абсурдист*, и *реалист*, и *символист*.

В мире очень хорошо изучены чеховские традиции, утверждены в значимости его новации. Признание Чехова как значимой фигуры в театральном процессе XX века не удивляет коллег, однако, изучение не только его творчества, но качества и степени его влияния на русскую культуру (на литературную, театральную, кинематографическую традиции) остаётся актуальной проблемой. Наша работа заполняет часть этой «ниши».

Практическое значение исследования заключается в возможности использования материалов работы в практике преподавания истории русской литературы и истории мировой художественной культуры в ВУЗе: в курсе «Русская литература второй половины XX века», «История художественной культуры XX века», спецкурсах и спецсеминарах, посвящённых истории русского театра, проблемам интерпретации классики, а также судьбам традиций в контексте современной культуры.

Апробация работы. Основные положения диссертации обсуждались на межвузовских научных конференциях: «Русская провинция и мировая культура» (Ярославль, 1998), «Традиции в контексте русской культуры» (Череповец, 1999); на межвузовской конференции молодых учёных (Череповец, 2000, январь)

Основные положения и результаты исследования отражены в 4-х опубликованных работах.

Материалы диссертации нашли применение в учебном процессе: использовались в курсе лекций по истории мировой художественной культуры XX века, прочитанном в Вологодском педагогическом университете.

Диссертация обсуждена на заседании кафедры культурологии ЯГПУ и рекомендована к защите.

Структура диссертации. Цели, задачи, гипотеза исследования определили структуру работы, которая состоит из введения, 2-х глав, заключения и библиографии. Объём работы 173 страницы компьютерного текста, список литературы содержит 281 наименование.

Основное содержание диссертации.

Во **введении** обосновывается актуальность выбора темы, анализируется степень разработанности проблемы, определяются цель, задачи, объект и предмет исследования; формулируется научная гипотеза; положения, определяющие новизну исследования, теоретическую и практическую значимость; представлены методологические основания и источники исследования; сведения об апробации диссертации; охарактеризована её структура.

Первая глава «*Арбузов как драматургическое alter ego Чехова*» состоит из небольшой преамбулы, в которой обосновывается выбор А.Арбузова как alter ego Чехова.

В **первом параграфе** «*Психологические курьёзы*» А.Арбузова исследуются особенности *драматургического характера* в пьесах А.Арбузова, с учётом влияния чеховских новаций.

Мы рассматриваем следующие основные параметры актуализации драматургического характера в творчестве А.Арбузова.

Во-первых это *родство* (как нравственный ориентир личности); *внутреннее единство между персонажами* в границах одной пьесы и персонажей в разных пьесах А.Арбузова на основе *духовной общности*.

При этом, мы фиксируем: арбузовские герои живут в *едином эмоционально - чувственном поле*, что позволяет им находить своих психологических «двойников»; определяет их взаимозависимость, «ожидание» друг друга (способность воспринять другого как чудо: Виктоша – фея, Неля – огонёчек и т. п.); помогает хорошо понимать друг друга без слов, искать согласия в молчании; объясняет хрупкость человеческих отношений, незащищённость и уязвимость чувств.

Мы отмечаем, что на фоне «ниточки» локальной взаимности (поиска её и себя в ней) в драматургии Арбузова возникает мотив тотального одиночества души, когда в отношениях людей возникает *человеческая «остуда»* сквозящая, во внутреннем самочувствии героев, в неспособности (душевной «лености») вступить в «контакт»; в семейном «разладе», «потере» Дома.

У человека, испытывающего дефицит понимания, возникает потребность в некоем объекте, способном заменить ему другого человека: предметный мир, замещавший непосредственное человеческое общение у Чехова, это - карта Африки как объект душевного притяжения в «Дяде Ване», чучело чайки в «Чайке», гаснущие от дыхания экономной Наташи свечи в «Трёх сёстрах», наконец, знаменитый «многоуважаемый шкаф», безропотно выслушивающий болтовню Гаева в «Вишнёвом саде».

У Арбузова в «Тане» появляется воронёнок со странно человеческим именем - Семён Семёнович, образное воплощение нереализованного, неостребованного тепла Таниной души. В пьесах «Сказки старого Арбата» и «Жестокие игры» рядом с человеком оказывается кукла - как его заместитель, тень.

Во-вторых, мы отмечаем, что важным свойством личности, по Арбузову, является проявление *пластичности* как возможности вариативного самоопределения и самоосуществления. *Пластичность* определяет, на наш взгляд, основу конфликта в произведениях А.Арбузова; природа конфликта определена условиями, формирующими человеческое поведение в конкретной ситуации (это стало предметом нашего специального анализа) :

- проблему выбора (как соотношение подлинного и неподлинного бытия);
- проблему человеческой памяти (как ценностно–нравственного критерия);
- проблему субъективной свободы (категории, определяющей отношения человека с другими людьми).

Мы отмечаем, что возникновение указанных параметров объясняется не рационально-умозрительными изысканиями автора (так как они сопоставимы с философией экзистенциализма), а глубоким проникновением в существо русской классической традиции, которая зафиксировала закономерность: российский интеллигент всегда пытался осмыслить объективно происходящее «изнутри» и через отношение к собственному «Я». Следовательно экзистенциальность Арбузова имеет «домашние», в первую очередь, *чеховские* корни; а природа конфликта в его драматургии - субстанциальна – характеризуется принципиальной неразрешимостью и постоянством изображённых коллизий бытия.

В-третьих, мы отмечаем также, что экзистенциальная традиция ставит выбор во главу угла существования; у А.Арбузова *выбор* не итог, а условие продолжения жизни – в том числе, обретения *счастья*, которое у А.Арбузова осязаемо, может подвергаться утрате, обретаться - то есть почти предметно. Оно имеет не только качественные, но и

количественные характеристики, которые мы подвергаем рассмотрению.

Момент «прощания» с возможным - неосуществившимся счастьем, может показаться человеку крахом, неудачей, невезением. Так появляются «несчастливые» дни, и здесь мы устанавливаем развитие Арбузовым чеховской традиции. Покупка чеховским Лопухиным вишневого Сада – это естественное следствие сложившихся обстоятельств, «поведения» окружающих (не слышат, не понимают, не любят): Лопухин реализует то, что от него ожидают – и в этом он заведомо обречён. Свершившийся факт оборачивается для него личной трагедией, объясняя главное в нём самом: он часть мира Раневских, Гаевых. Этот миг прозрения и есть по сути – «счастливый день несчастливого человека».

Подводя итог рассуждений первого параграфа мы отмечаем: выбор, свобода, счастье – категории, с помощью которых человек осуществляется, становясь личностью; кроме того, именно благодаря им /через них/ человек, не нарушая установленного миропорядка, приобретает способность жить в мире, принимая его таким, каков он есть. И в этом – одно из главных чеховских «отражений» в творчестве А.Арбузова.

Второй параграф первой главы «Театральные игры в драме чеховского alter ego А.Арбузова» посвящён «театральным играм», которые ведёт А.Арбузов со своим читателем / зрителем.

Мы отмечаем, что драмы А.Арбузова – это истории перевоплощений: человека (который многократно меняется), событий (которые выходя за рамки реальности становятся то «путешествиями», то «сказками»), предметов (способных «вдруг» оживать), разговорной речи (которая может звучать как стихи), жанра (реалистическая пьеса у Арбузова – это не традиционная драма, но – притча, сказка, игра). Элементы театральной игры А.Арбузов привнёс в ту обыденную жизнь, которую ведут его персонажи, и в этом они, персонажи, развивают мотивы жизнеустройства Чехова.

Мы рассматриваем *жанровое своеобразие* творчества А.Арбузова, которое проявляется в сложном соотношении комического и трагического, условного и натурального, романтического и обыденного в структуре отдельной пьесы.

Мы отмечаем наиболее важные жанровые свойства, присущие всем произведениям А.Арбузова. Это: *мелодраматизм*, как проявление свободы не столько самих чувств, сколько их выражения, то есть изначально драматургически выразительная парадигма; *камерность* -

арбузовские пьесы «мозаичны», многоэпизодны, многокартинны, то есть «камерны» по отношению к общему потоку изображаемой жизни. Мы отмечаем парадоксальность использования хора (элемента эпического театра) для создания особой доверительной/камерной среды между зрителем и актёром (читателем – образом) в некоторых арбузовских пьесах; *эпичность* (повествовательность). Данная особенность характеризуется: 1) растянутостью сценического времени (в пьесе «Счастливые дни несчастливого человека» перед нами проходит вся жизнь главного героя), 2) введением внесюжетных рассказов, персонажей; 3) эпически «открытым» пространством. Арбузов легко «перемещает» своих героев из столицы – в Сибирь, Тюмень – и обратно; из довоенного времени – через войну – в послевоенное, 4) нарушением единой сюжетной линии: либо её разветвлением, либо изменением традиционного принципа композиции. Так, в пьесе «Воспоминание» сначала дана смысловая развязка, а затем раскрываются её следствия и причины, 5) эпическим контекстом драматических ситуаций; «открытыми» финалами, расширяющими смысловое обобщение идеи пьесы. («Таня», «Сказки старого Арбата», «Победительница» и др.) 6) использованием эстетических элементов жанра притчи.

Мы рассматриваем также некоторые *особенности театральной поэтики* А.Арбузова: специфику *действия драмы*; *музыкальность*, «акустические» возможности арбузовских пьес; *авторскую «сценографию»*, наиболее полно выраженную в пространственных образах

1) Действие у Арбузова дискретно и спонтанно. Автору важен прежде всего факт эмоционального воздействия определённого события, способность проявления индивидуальной реакции в результате «проживания» события. Соответственно основой композиций произведений А.Арбузова становится изменение в общем эмоциональном тоне изображаемой жизни, а средством создания психологического напряжения действия - принцип контраста не только в диалоге (внезапное утверждение – быстрая «отдача»), что естественно для драмы как рода литературы, но и при «сцеплении» эпизодов, явлений, частей пьесы, и в этом, Арбузов, продолжает чеховские традиции.

2) Рассматривая *музыкальную «партию»* арбузовских пьес, мы отмечаем: наличие общего выверенного тона повествования, который способен легко контрастировать с линией звуко-ритмического движения отдельной роли; точность обозначения нюансировки звучания реплик. не только в ремарках, но даже непосредственно в тексте; роль интонационных переходов и т.д.

В отношении чеховских персонажей не раз было сказано, что они страдают «внутренней глухотой», жаждут быть услышанными и понятыми, но сами не способны услышать очевидное (когда готовы звук выстрела принять за хлопок лопнувшей склянки с эфиром). Арбузов же вполне осознанно пытался придать своим персонажам обратные свойства. Драматург наделял своих героев тонким слухом и способностью слушать и слышать, они постоянно что-то бормочут, напевают, музицируют. Важным оказывается сама потребность приобщения к миру звуков.

3) *Место действия* в драматургии Арбузова - это не просто конкретное обозначение «фона» событий, но и прежде всего *среда*, обусловленная *хронотопом жизни героев* (как существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, в которую вовлечены персонажи), а также их *душевым укладом* (своего рода мир, обжитый человеком).

В пространстве, окружающем человека, нет мелочей, всё имеет свой смысл и значение. Например, в пьесе «Таня» одна и та же комната будет по-разному восприниматься её героями: для Тани – это уютное «гнездышко», правда, со странным символом этого уюта – воронёнком, в то время как традиционно-классическим атрибутом дома является канарейка; для Шамановой – «душная комната»; для Германа – комната, которая «надоела».

Кроме того, мы отмечаем проблему поиска и сохранения собственного Дома в драматургии А.Арбузова.

Арбузов достаточно «вольно» и «свободно» использует возможности пространственных перемещений. И неразрешимый глобальный конфликт личности в отношении «поиска себя» драматург решает, отправляя героев в странствия: Таня едет в Сибирь, Марат – в Саратов, Неля – в Тюмень, Виктоша - в Москву. Смена координат в широком смысле – это «бегство от себя»: от своего прошлого, от возникших чувств, данных обещаний. Здесь возникает ситуация, которую Арбузов решает *не на уровне проблематики (как у экзистенциалистов), а на уровне театральной поэтики*. Герои Арбузова неосознанно всячески стремятся (не хотят, боятся) не покидать свой «угол», «кукольный дом», с его мечтами и надеждами. Тем самым «отъезды» усугубляют драму потери и приближают героев к осознанию того, что действительно имело подлинную цену и смысл.

Таким образом, перемещение в пространстве – это реальное воплощение, материализация тоски чеховских трёх сестёр: «В Москву! В Москву!..» как попытка развязать конфликтный узел человеческого существования через отстранённое (посредством времени и пространства) восприятие собственной сущности.

В своём исследовании мы анализируем пространственный феномен, более локальный с точки зрения названных координат - дома, всего мира, это - *коммунальная квартира*, широко представленная в арбузовской драме во всех своих проявлениях: барак (угол), общежитие (часть комнаты), комната в квартире. *Коммуналка*, как «территория» общности/разобщения людей, в пьесах Арбузова перерастает границы отдельной квартиры. И в этом смысле она может стать и дачей («Выбор»), и редакцией газеты («Вечерний свет»), и подъездом одного дома («Моё загляденье») и рабочим посёлком («Город на заре»). И даже Москва – тоже своего рода коммуналка, где происходят похожие драмы, но на разных «сценических площадках». Таким образом, и весь мир – большая квартира, где каждая мелочь, каждая вещь, каждое слово также обязательны, значимы, как и жизнь отдельного человека.

Одно и то же *место действия* в драматургии А.Арбузова имеет своё *развитие во времени*, например, комната Марата в пьесе «Мой бедный Марат». Автор подчёркивает, что *время* меняет облик *места действия*, при этом сохраняя наиболее значимое и существенное неизбылемым.

Возможна и обратная ситуация, когда время движется посредством благодаря «перемещению» героев в пространстве. И в этом смысле переезды героини в пьесе, это и определённые возрастные периоды: Краснодар – детство, Москва – юность, Сибирь – зрелость («Таня»).

Многие пьесы А.Арбузова имеют *точную датировку* (число, месяц, год / день недели) описываемых событий, что усиливает взаимозависимость времени и конкретного места действия, не позволяет усомниться в подлинности повествования. Эта фиксация реального момента единичной судьбы предполагает и определённый эмоциональный «слепок» данного эпизода. Таким образом, *хронология «превращается» в достоверное описание психофизического состояния личности в конкретный исторический «промежуток»*, что безусловно является открытием драматурга.

Главным итогом проведённого в первой главе исследования можно считать вывод о том, что Арбузов не просто «испытал влияние» чеховской драматургии, но непосредственно, тонко и изобретательно реализовал многие из новаторских чеховских открытий на материале новой эпохи России, судьбы русского интеллигента - мятущегося, надеющегося, сомневающегося.

Во второй главе «А.Эфрос как сценическое alter ego А.Чехова» мы отмечаем:

на протяжении всей творческой жизни А.В.Эфрос снова и снова обращался к постановке чеховских пьес в разных театрах, с разными актёрами;

по общему признанию критиков и практиков театра, у режиссёра не было провалов или неудачных работ по Чехову, напротив, все спектакли очень скоро стали «классикой» своего времени.

В чеховских спектаклях особенно отчетливо и последовательно проявились душевные движения режиссёра. Нам представляется, что и в личностном плане А.В.Эфрос был настоящим чеховским типом, который мог бы стать при определенных обстоятельствах не только Треплевым, но и Ивановым, и Медведенко, и Войницким, Не стал, потому что в нем победило творческое начало.

Кроме того, «духовному единению» Чехова и Эфроса способствовали, на наш взгляд: *полистиличность* - в этом своём качестве режиссёрский талант Эфроса счастливо совпал с новаторством Чехова – драматурга.; особое построение *системы персонажей*, где, как уже отмечалось, у драматурга герой «проясняется только относительно других» (Ю.Барбой) и *ансамблевость* - как условие режиссуры Эфроса при создании спектаклей. (Как отмечает исследователь Т.Злотникова: «Метафоры Эфроса читаются только через взаимодействие людей на сцене... спектакли Эфроса можно описать через актёров и только в связи с ними»).

Жизнь режиссёра, как представляется, может быть определена рамками чеховских постановок, где каждое обращение – это результат саморефлексии, раскрывающей духовную и собственно художественную эволюцию А.Эфроса.

В первом параграфе второй главы «Чехов и Эфрос: *перекрёстки судеб и характеров*» мы рассматриваем личность *во времени* - конкретно- историческом, движущемся, детерминирующем судьбу художника. Этот аспект представляется нам наиболее значимым в силу того, что «в искусстве всегда требуется создать личность раньше, чем осуществить её в творениях»(В.Вейдле).

Творческую и личностную эволюцию обоих избранных художников мы рассматриваем в трёх аспектах: раннее творчество; психологический опыт «скандальных» постановок «Чайки»; взаимоотношения А.Чехова, А.Эфроса с Театром.

Мы отмечаем, что драматург и режиссёр прошли путь: от спонтанной увлечённости театром – к поиску собственного театрального «языка» и рождению художественной системы

(называемой особым термином - «психологический театр» / «чеховский театр») главным образом за счёт их внутренней душевной рефлексии.

Обращаясь к произведениям А.Чехова, А.Эфрос приобрёл качества, эквивалентные понятию «чеховский интеллигент»: мягкость в общении, немногословность, душевную «опрятность»; одержимость в вопросах творчества; «открытость» всему: людям, природе, миру; ранимость, душевную чуткость; способность предьявлять самые высокие мерки прежде всего к себе, содержанию собственной жизни.

Проведённые нами параллели доказывают, что изучение творчества воспринимающего / интерпретатора, способствует «проникновению» в художественное сознание автора. В этом случае режиссёр - интерпретатор А.Эфрос выступает психологическим alter ego Чехова – классика.

Во **втором параграфе второй главы «Художественные открытия А.Эфроса - интерпретатора А.Чехова»** мы рассматриваем театральную «судьбу» А.Эфроса как своего рода драму в трёх актах: 1-й акт – «Чайка» (1966г); 2-й акт – «Три сестры» (1967г); 3-й акт – «Вишнёвый сад» (1975г), обращая внимание на наиболее характерные особенности чеховских спектаклей режиссёра: трактовку сюжета и образов; пластические, «акустические» и сценографические решения.

Кроме того, нами обозначена линия «пересечения» чеховских спектаклей А.Эфроса с другими его работами; отмечается вариативность режиссёрских замыслов на примере неосуществлённых балетной композиции по пьесе «Три сестры» и киноверсии «Чайки», а также второй редакции спектакля «Три сестры»(1981г)

На основании проделанного анализа мы устанавливаем. Все чеховские постановки А.Эфроса связаны единой темой: в них раскрывается трагический экзистенциальный поиск, духовная рефлексия русского интеллигента, «переживающего события эпохи, судьбу мира как ...свою собственную судьбу»(Н.Бердяев).

Режиссёр подверг наиболее тщательному изучению жизнь, поведение, мотивы, чувства: в «Чайке» – одного человека, Треплева; в «Трёх сёстрах» – одной семьи, одного Дома; в «Вишнёвом саде» – интеллигенции вообще. все три трактовки объединяет проблема взаимоотношений интеллигенции и «среды» (как организации быта, и как общества, совокупности людей). Соответственно:

«Чайка» – спектакль о духовной «глухоте», непонимании;

«Три сестры» – о полной внутренней и внешней изоляции;

«Вишнёвый сад» – о безысходности положения, гибели русской интеллигенции.

В отношении зрительного образа спектаклей мы отмечаем, что оформление «Вишнёвого сада» В.Левенталем было наиболее ёмким, многоплановым, символичным. Сценографическое условнометафорическое решение «Вишнёвого сада» сопоставимо с классической традицией декорационного искусства (работами В.Симова, В.Дмитриева и др.), так как на сцене воссоздавалась «среда обитания», несущая отпечаток жизненного уклада героев. Особое значение приобретал общий фон, на который накладывались отдельные элементы (ветви деревьев, мебель и пр.). Гармония композиции, цвета создавала в зрительном образе необходимое ощущение лёгкости и поэзии при трагическом звучании смыслов.

Художественная манера А.Эфроса претерпела ряд изменений. Начав в раннем творчестве с форсированного темпа, впоследствии он постоянно сжимал «пружину» внешних проявлений чувств, эмоций, до предела обостряя внутренний нерв спектакля. Эволюция режиссёра, по нашему мнению имманентна эволюции его интерпретации чеховского драматургического материала: от громкого крика: «Нужны новые формы!» («Чайка»), через тоскливо-истерические перепады: «В Москву, в Москву!» («Три сестры») - к очень тихой покорности («Вишневый сад»).

Мы фиксируем *стилистические особенности* режиссёрского «почерка», сформированные вследствие «открытий» режиссёром чеховской поэтики. К ним мы относим: умение подчеркнуть необычность обычного и привычность абсурда; способность «играть скромно», «не обнажать интригу больше, чем необходимо» (А.Эфрос); мизансценирование на актёра, статические эпиграфы-размышления к спектаклям; точная передача нюансов психологических состояний; парадоксальность музыкальных и пластических решений; лаконизм, символический характер немногочисленных деталей.

Лучшие режиссёрские работы А.Эфроса были созданы в конце 60-х – начале 80-х годов, в так называемые «годы застоя». Однако именно его творчество может служить показателем напряжённой, плодотворной духовной жизни тех лет. В ряду таких режиссерских «миров», как Г.Товстоногов, О.Ефремов с его «Современником» - активность, одержимость режиссёра А.Эфроса была важна для того, чтобы определить этот период как «творческий бум», с годами становящийся всё более тихим, осмысленным, философски – содержательным.

Таким образом, мы констатируем, что благодаря *Диалогу* с Чеховым в идеологизированном, «запрограммированном» искусстве

60^х–70^х годов XX века родилось внутренне свободное, раскованное, одухотворённое и по-чеховски неуловимое творчество А.Эфроса.

В **заключении** подводятся итоги исследования, излагаются основные выводы.

Сопоставляя художественные открытия, судьбы А.Арбузова и А.Эфрос, с одной стороны, и А.Чехова, с другой, мы пришли к выводу, что эти художники, несмотря на своё сильное субъективное личностное начало, принадлежат единому духовному «пространству», и, говоря словами В.Шкловского, их творческие искания совпали, «как совпадают деревья, которые в разных лесах одинаковы или похожи, а леса – разные». Единым стержнем, константой, которую, вобрав в себя, отрефлексовали в своей жизни и произведениях драматург А.Арбузов и режиссёр А.Эфрос, стали чеховские нравственные критерии.

Личностные и творческие качества А.Арбузова и А.Эфроса противятся жёсткой схематизации. Поэтому мы установили эстетические ключевые позиции, исходя из которых рассматривали логику внутренней связи А.Арбузова и А.Эфроса с Чеховым.

Мы доказали факт творческой близости А.Арбузова и А.Эфроса не только с А.Чеховым, но и между собой, что не стало предметом нашего специального рассмотрения, однако позволяет зафиксировать условный треугольник, вершины которого: А.Чехов, А.Арбузов, А.Эфрос.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Зрительный образ чеховского спектакля. /Поэтика чеховской драматургии сквозь призму сценографических решений 1960-1990-х гг./ // Молодые исследователи – школе. - Ярославль, 1997. – С.84 – 92. (0,75 п.л.)

2. Чеховская провинция глазами современников. // Русская провинция и мировая культура: материалы II межвузовской конференции. –Ярославль, 1998. – С.72-74 (0,2 п.л.)

3. «Шестидесятничество» как социокультурный феномен. // Per aspera... Сборник трудов межвузовской конференции молодых учёных. – Череповец, 2000. – С.64-66 (0,2 п.л.)

4. Чеховские традиции в советском театре второй половины XXвека /А.Чехов и А.Эфрос/. // Традиции в контексте русской культуры. Criterion – выпуск III : сборник статей молодых учёных. – Череповец, 2000. (В печати). - 0.3 п.л.