

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Горбачев И.Н. — Игра в прятки. Драматургические механизмы в «Чайке» Чехова // Философия и культура. – 2023. – № 8. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.8.43536 EDN: WOZNVF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43536

Игра в прятки. Драматургические механизмы в «Чайке» Чехова

Горбачев Игорь Николаевич

ORCID: 0000-0001-7861-0421

Старший преподаватель, кафедра режиссуры игрового кино, Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова

129226, Россия, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

✉ igorgorbachoff@gmail.com



[Статья из рубрики "Традиции и инновации"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2023.8.43536

EDN:

WOZNVF

Дата направления статьи в редакцию:

08-07-2023

Аннотация: Предпринятый в статье анализ пьесы «Чайка» базируется на непривычном предположении. Известна фраза Чехова о том, что «написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец». Что, если применить эту «формулу» к драматическим произведениям Антона Павловича и допустить: отделявая пьесы, Чехов какую-то часть текста «оставлял за скобками»? Непосредственно разбор «Чайки» выполнен классическим инструментом режиссеров – методом действенного анализа. К работе привлекался широкий спектр фактов о социально-бытовых реалиях Российской Империи конца XIX – начала XX века. Выбор пьесы «Чайка» обусловлен двумя причинами. Во-первых, это одна из самых известных и популярных драм Чехова. Интерес к ней вот уже много десятилетий не ослабевает ни у зрителей, ни у постановщиков. Во-вторых, считается, что «Чайка» прочитана вдоль и поперек, и работать с ней – вызов для исследователя. Выполненный анализ «Чайки» позволяет констатировать, что чеховская формула о «вычеркивании начала и конца» рассказа применима и к его пьесам. Причем это «вычеркивание» производится с учетом принципов классической драматургии. В результате читатель сталкивается с тем, что «Чайку» можно прочесть как минимум двумя – почти противоположными по смыслу – способами. Результаты, полученные в ходе

анализа, во-первых, дают основания предположить, что случай «Чайки» не единичный, и Чехов прибегал к подобным приемам и в других своих драмах. Во-вторых, сделать вывод, что «драматургический механизм» «Чайки» – не просто атрибут авторского голоса, а фактически предложенный Чеховым путь эволюции классической драмы.

Ключевые слова:

Чехов, Чайка, драматургия, метод действенного анализа, эволюция драматургии, теория драмы, Поламишев, Кнебель, Станиславский, Питер Сонди

Одно из наиболее глубоких высказываний Антона Чехова о своем творческом методе является одновременно самым известным, если не сказать «затертым», но при этом и самым комичным. Речь идет о фразе: «Написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем» [\[1, с.482\]](#).

На первый взгляд, речь здесь идет исключительно о малой прозаической форме. Действительно, легко вспомнить множество чеховских историй, где автор как будто пропускает экспозицию и сразу погружает читателя в действие.

Но что если ироничную чеховскую «формулу», применить и к корпусу драматических произведений? Если точнее – предположить, что написав, например, «Чайку», Чехов какую-то часть текста оставил за скобками?

Известно, что Антон Павлович, неоднократно перерабатывая текст пьесы, сократил множество подробностей жизни персонажей. В каноническую версию не вошло, например, то обстоятельство, что доктор Дорн является настоящим отцом Маши Шамраевой (а это упоминалось в ранних версиях), информация о доходах Аркадиной, получаемых от Шамраева etc.

Несмотря на очевидность предположения, подобный метод вивисекции драм Антона Павловича никогда не применялся.

Многоаспектность настоящей статьи определила применение нескольких методологических подходов: философско-эстетического, компаративистского, междисциплинарного, а также искусствоведческого анализа. В основе лежит практическое руководство для режиссеров-постановщиков – метод действенного анализа.

Считается, что этот классический механизм разбора драматического произведения придумали и разработали Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко. Позже алгоритм доработали их ученики и последователи.

Этим алгоритмом и воспользуемся.

Напомним для неспециалистов суть метода. Драматическое произведение – это сложная структура, скелет которой составляет последовательность событий. Событие – это факт из мира пьесы, который тем или иным образом, с той или иной силой влияет на поступки персонажей. Крупное событие влияет сильно, небольшое – едва заметно.

Режиссер и педагог А. Поламишев, резюмируя суть метода, писал: «пьеса развивается от исходного события к главному»;

исходное событие присутствует как данность до начала действия пьесы;

исходное событие – это то событие, которое определяет поступки всех действующих лиц, занятых в начале пьесы, до момента, пока не случится в пьесе следующее крупное событие.

Только верное, скрупулезное определение исходного события пьесы может направить верно и весь дальнейший ход анализа пьесы.

Главное событие пьесы – это то событие, благодаря которому нам раскрывается идея автора.

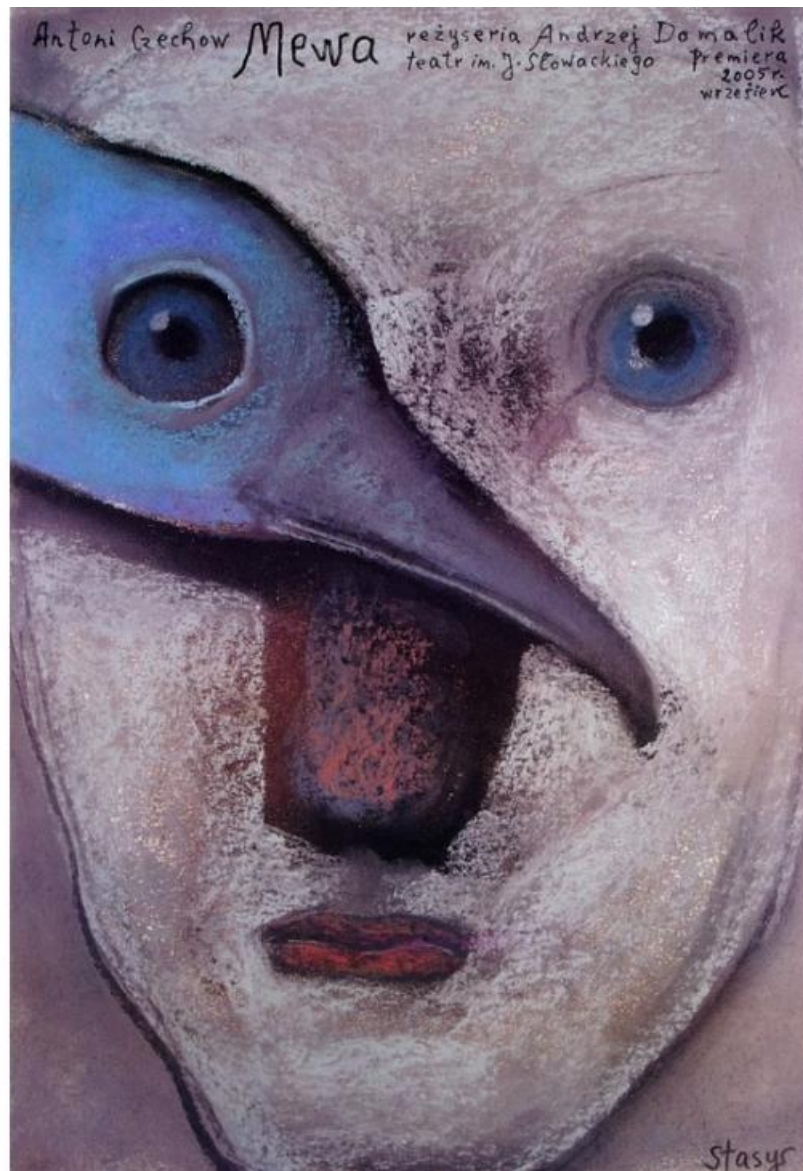
Главное событие – всегда последнее крупное событие пьесы.

Производя анализ любой сцены пьесы, режиссер все время должен проверять, какое место занимает данная сцена в развитии событий – «от исходного к главному».

Вскрывая события любого куска пьесы, надо помнить, что любое событие (исходное, крупное, маленькое, главное) тогда вскрыто верно, когда только оно является определяющим фактом для поступков всех действующих лиц, занятых в данном сценическом куске» [\[2, с.400-401\]](#).

То есть режиссеру предлагается определить одно из событий пьесы (не обязательно исходное), верифицировать его. Следом еще одно (вверх или вниз по цепочке), и так – пока не будет выявлена вся последовательность.

Поскольку «Чайка» проанализирована вдоль и поперек, начнем сразу с определения исходного события пьесы. Тем более, нас интересует в первую очередь ее начало – то, что сам Чехов настоятельно советовал вычеркивать.



Афиша спектакля Мева (Чайка), Театр имени Юлиуша Словацкого, Польша

Playbill of the play Mewa (The Seagull), Juliusz Slovak Theater, Poland

Традиционно исходным событием «Чайки» определяют спектакль Треплева, главную роль в котором исполняет Заречная. Так считала ученица и последовательница Станиславского Мария Кнебель.

Интересно, что в книге «Поэзия педагогики» Кнебель есть строки: «Однажды Станиславский замучил и учащихся, и педагогов (это было в оперно-драматической студии, которой он руководил), заставляя нас назвать первое событие «Горя от ума». После длительных дебатов мы назвали «приезд Чацкого».

– Это очень важное событие, – сказал Станиславский, – может быть, самое важное. Но чем прикажете жить актерам до неожиданного приезда Чацкого? Каждый миг сценического действия таит в себе какое-то событие – вот и вскройте его» [\[3, с.314\]](#).

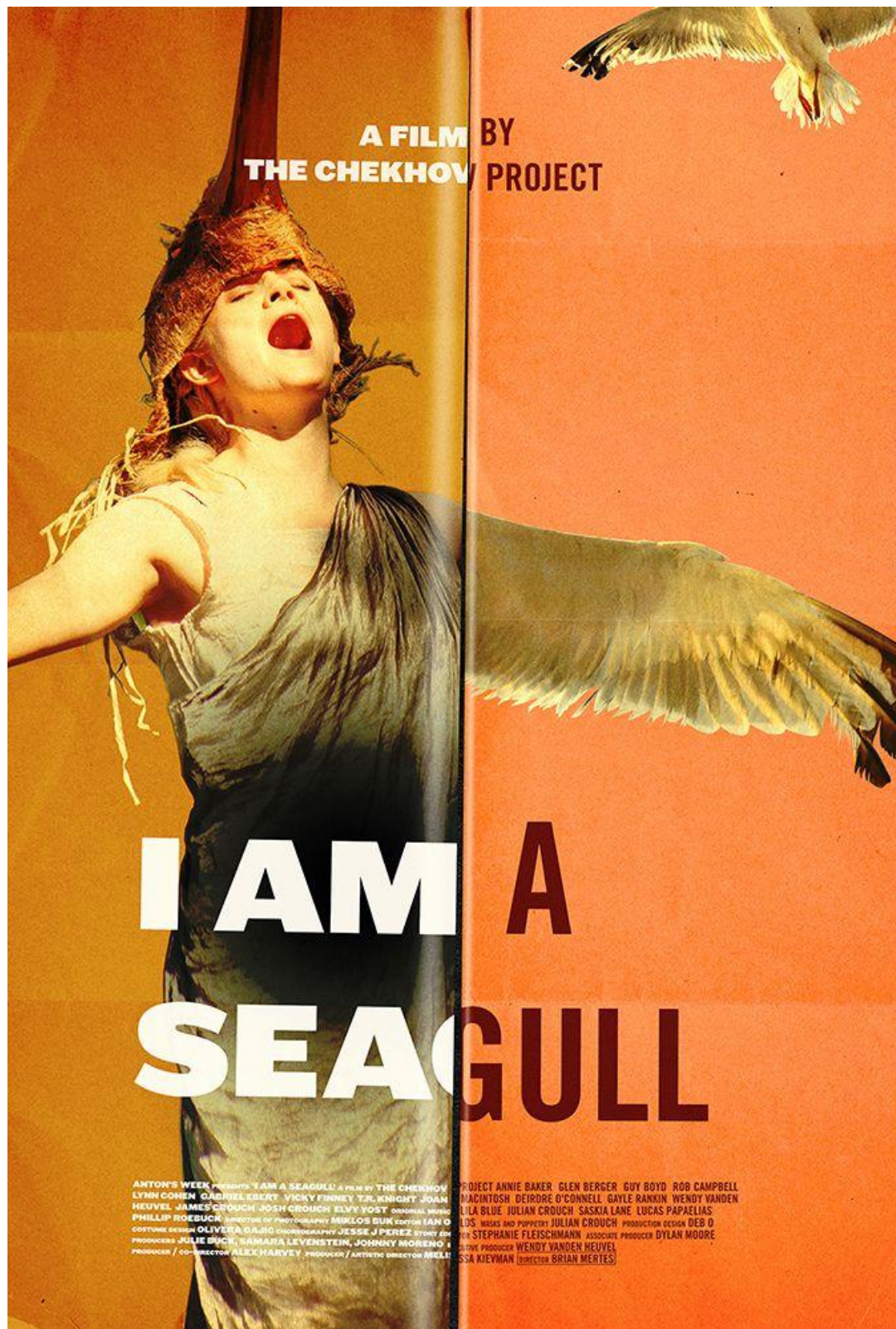
Если, следуя логике Кнебель, определить исходное событие «Чайки» – спектакль Треплева (а его начало – это уже вторая половина первого акта пьесы), то возникает вопрос: чем живут Треплев и другие персонажи Чехова до этого момента?

Попробуем на него ответить.

Проанализируем еще раз факты пьесы. Поламишев писал: «Очевидно, что при поиске события нельзя пропускать факты: даже кажущееся на первый взгляд не очень значительным предлагаемое обстоятельство может оказаться важным для жизни «человеческого духа роли» событием» [2, с.284].

Среди персонажей «Чайки» особое место занимает Константин Треплев. Его арка связывает всю конструкцию пьесы. Ему Чехов уделяет больше всего внимания.

Что нам известно о Треплеве?



Афиша фильма I am a seagull (Я чайка)

The poster of the movie I am a seagull (I am a seagull)

В первом акте Треплев в разговоре с Сориным роняет фразу: «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. Мой отец ведь киевский мещанин, хотя тоже был известным актером» [\[4, с.8-9\]](#).

Обратим внимание, что все это Треплев говорит своему дяде, в имении у которого живет уже несколько лет, т.е. для дяди это, мягко говоря, не новая информация. Обстоятельства разговора и построение фразы (вводное словосочетание «как говорится») свидетельствуют о том, что перед читателем не просто рассказ протагониста о самом себе. Треплев на что-то намекает, а ироничное «как говорится» только усиливает эффект его слов.

Действительно, фраза «по обстоятельствам от редакции независящим» – это эвфемизм, во время написания «Чайки» означавший «вмешательство со стороны цензуры и правоохранительных органов». (Некоторые из этих аргументов были изложены в нашей статье: Визуализация в кино сеттинга поздних пьес Чехова. Образ Треплева у Сидни Люмета // Художественная культура. – №2. – 2020. – С.202-218. Повторим их для читателя, не знакомого с материалом).

В качестве примера приведем примечание редакции большевистского сборника «Голос жизни» к статье В.И. Ленина «Памяти графа Гейдена» (1907), где есть следующий абзац: «Написанная еще в июне, непосредственно за появлением панегирик “Товарища” статья эта по “независящим” от автора обстоятельствам 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»

Статья эта напечатана в 16-м томе Полного собрания сочинений и писем Владимира Ульянова. Его комментаторы поясняют, что «“Независящими” от автора обстоятельствами обычно назывались помехи со стороны полиции и цензуры. В данном случае имелось в виду также и то, что в это время сборники большевиков были единственным изданием, где могла быть опубликована статья Ленина».

Стоит понимать, что комментаторы собрания сочинений Владимира Ульянова не могли допускать неточности, т.е. выражение «по обстоятельствам от автора независящим» действительно широко использовалось в Российской Империи в конце XIX – начале XX века и не нуждалось в дополнительной расшифровке для зрителей или читателей.

Соответственно, Треплев напоминает Сорину, что его отчислили из университета из-за конфликта с властями.



Постер фильма Die Seemeeu (Чайка), 2019, режиссер Christiaan Olwagen

Poster of the film Die Seemeeu (The Seagull), 2019, directed by Christiaan Olwagen

Что он мог иметь в виду?

Свяжем вместе учебу в университете и отчисление, получим какую-либо провинность – академическую или административную. Добавим конфликт с властями и то обстоятельство, что Треплев, молодой человек, по непонятной причине живет в усадьбе

дяди, получим участие в студенческих волнениях. Как следствие – высылку под надзор родственников. Это одна из стандартных форм наказания за подобные провинности. Выслать могли на разные сроки, в зависимости от обстоятельств, иногда на несколько лет [\[6, с.58-67\]](#), [\[7, с.253-321\]](#).

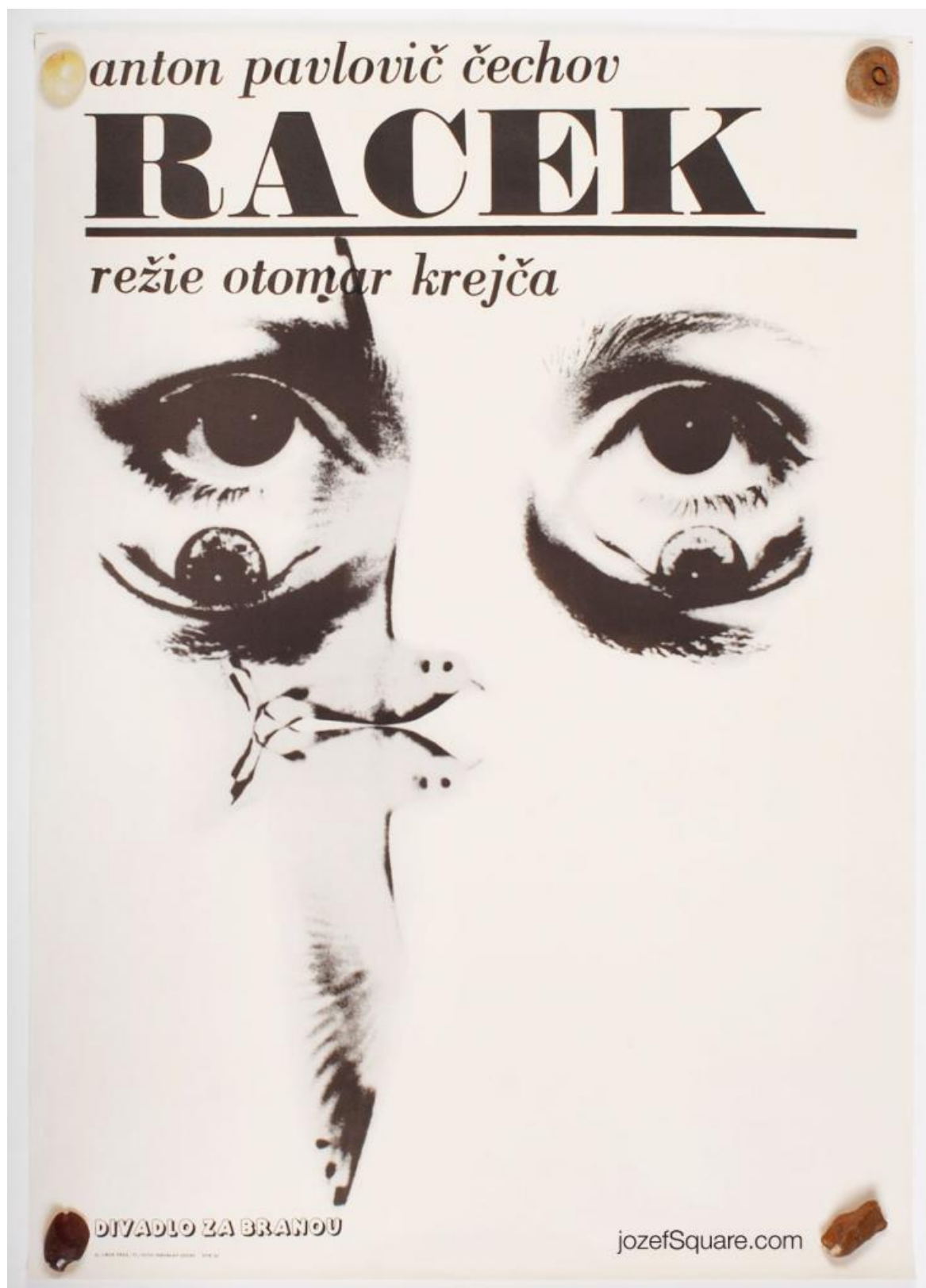
Студенческие беспорядки были одной из примет социально-политической обстановки Российской Империи 1880-х годов. Эта тема широко описана в художественной, исторической и исследовательской литературе. Нашла она отражение, как можно заметить, и у Чехова.

Итак, Треплева за участие в студенческих беспорядках отчислили из университета и выслали под надзор дяди. Из слов Константина Гавриловича следует, что он живет в имении Сорина около пяти лет. В первом действии Треплев, беседуя с дядей, упоминает, что ему двадцать пять лет. Чуть позже он говорит, что вышел из третьего курса университета. Как правило, возраст поступления в высшие учебные заведения – 17-18 лет. Соответственно, на момент отчисления Треплеву было около 20 лет.

Для «рядового» участника конфликта это долгий срок, вероятно, вина Треплева была признана достаточно серьезной. Сейчас срок его высылки, скорее всего, подходит к концу.

Поясним еще один важный факт, следующий из фразы Треплева. Его слова о том, что по паспорту он киевский мещанин, означают одну простую вещь: в отличие от дяди и матери, Треплев не принадлежит к дворянству – привилегированному сословию Российской Империи.

Теперь о взаимоотношениях Треплева с Машей Шамраевой.



Постер спектакля Seagull (Чайка), Theatre beyond the Gate's (Прага), 1972

Poster of Seagull (Seagull), Theatre beyond the Gate's (Prague), 1972

Человек, конфликтовавший с властями в конце XIX-начале XX века, в глазах прогрессивной части общества становился безвинно пострадавшим борцом за правду. Этот имидж Треплев отыгрывал по приезду в имение Сорина. На 17-летнюю провинциальную барышню такая манера поведения произвела неизгладимое впечатление. Вероятно, в то же время начались их тесные взаимоотношения.

О том, что эти взаимоотношения были очень близкими, говорит самая первая фраза, произнесенная Машей в пьесе. На вопрос Медведенко, почему она всегда носит черное, девушка, как известно, отвечает: это траур по моей жизни, я несчастна.

Литературоведы указали, что эта фраза – отсылка к роману Мопассана «Милый друг». Там ее произносит госпожа Вальтер. Она намекает на то, что Жорж Дюруа соблазнил ее, а после бросил.

Произнося эту фразу, Маша ассоциирует себя с госпожой Вальтер, и намекает, что она оказалась в такой же ситуации. Но бедный Семен Семенович, который не читал «Милого друга», этого не понимает.

На кого может намекать Маша? Сам Медведенко подчиняется ей во всем. Отношения между Машей и Дорном, скорее, похожи на отношения отца с дочерью (Дорн в ранних версиях «Чайки» действительно был отцом Маши). Сорин не в счет. В списке остается только Треплев.

Отметим, что отношения Маши с Треплевым, вероятнее всего, начались с полного одобрения ее родителей. Константин Гаврилович может стать завидным женихом. Его дядя Сорин неважно себя чувствует, это подчеркивается в пьесе неоднократно. Соответственно, после его смерти наследником может стать либо Аркадина, либо Треплев. Своих детей у Сорина нет.

Однако по условиям наследования Российской Империи, передача недвижимости женщинам была очень затруднительна юридически и к тому же осуждаема обществом. Здесь следует учитывать и то обстоятельство, что Аркадина (в девичестве Сорина) – потомственная дворянка, сбежавшая в актрисы и связавшая свою жизнь с актером (по происхождению мещанином). Это делает ее кандидатуру на получение наследства еще более сомнительной.

Когда срок высылки Треплева стал подходить к концу, он задумался о том, что делать дальше.

Вспомним его слова о том, что по паспорту он киевский мещанин. Какова была бы судьба Треплева, если бы он не вылетел из университета? По выходе он получил бы личное дворянство, и перед ним бы открылись хорошие возможности сделать карьеру: его дядя большой чиновник и у него обширные связи, он отработал по судебному ведомству 28 лет и вышел в отставку в чине действительного статского советника – это четвертый чин в Табели о рангах.

Теперь об этих возможностях Треплев может забыть. Однако ему всего 25 лет. Неужели он запрет себя в деревне на всю оставшуюся жизнь?

У Константина Гавриловича остается одна возможность вернуться к нормальной жизни – это искусство. Чтобы ею воспользоваться, ему нужно решить две проблемы: избавиться от Маши и добиться протекции от собственной матери.



Постер спектакля The Seagull (Чайка), National Theatre Live, в роли Нины Заречной
Эмилия Кларк

Poster of The Seagull (Seagull), National Theatre Live, as Nina Zarechnaya Emilia Clarke

Маша в ситуации выбора нового жизненного пути (при котором ошибки недопустимы) становится обузой. Однако без причины бросить девушку Треплеву нельзя. Их отношения начались на глазах ее родителей и его дяди: в усадьбе от лишних глаз не спрячешься.

Поэтому Треплев сводит Машу со своим приятелем Медведенко. Его дружба с Треплевым началась также на фоне страданий борца за правду. В деревне Константину Гавриловичу нужен был в меру интеллигентный друг, способный выслушать и оценить гражданские излияния невинно пострадавшей молодой души. Тут и подвернулся под руку сельский учитель с мечтами о справедливой жизни.

Перейдем к «поиску новых форм».

Расчет Треплева прост. Его мать в совсем недавнем прошлом очень известная театральная актриса. У нее обширные знакомства и связи в театральной и околотеатральной среде. Кто-то из ее знакомых даже помнит ее сына – Треплева. У Аркадиной есть любовник – беллетрист Тригорин. Он, несмотря на ироничные «мило, талантливо» – популярный писатель. Мать, конечно же, понимает бедственное положение сына и замолвит словечко перед нужными людьми. А в артистической среде старые грехи такого рода не то, что не помеха, наоборот – могут сыграть на руку.

Треплев все-таки добивается своей цели. После неудачной попытки самоубийства его начинают печатать. К этому руку приложили Тригорин и Аркадина. В доказательство можно привести слова Тригорина о том, что у него все интересуются, кто такой Треплев. Для Тригорина Треплев в художественном смысле мало интересен (он не читает его рассказ), поскольку он знает, каким путем Треплев «вошел» в литературу.

Треплеву во что бы то ни стало нужно произвести очень сильное положительное впечатление на Аркадину, убедить мать простить его прегрешения молодости и поверить в хоть какие-то художественные способности сына. От этого зависит его будущее.

Приезд Аркадиной в имение брата может быть мотивирован не только заботой о его здоровье и необходимости познакомить родных с Тригориным. Семейный разговор по душам о будущем сына – возможно, вот основная причина.

Аркадина для Треплева – крепкий орешек. Она прекрасно помнит, за что сына заточили в деревне. Заставить ее помочь – очень и очень непросто. Поэтому Треплев решает на рискованный шаг – постановку спектакля. Это игра на сентиментальности, жалости и профессиональной гордости матери.

Однако только написать пьесу мало. Аркадина, чтобы отсрочить решение, может отложить прочтение на потом. А Треплеву ее положительный вердикт нужен немедленно. Он и так слишком долго ждал.

Треплев оставляет Машу, обставляя все так, что бедная девушка перестает понимать, что происходит: что она сделала неправильно?! Сходится с Заречной (которую прельщает обещаниями сложного, но интересного и, безусловно, блестящего совместного театрального будущего – масштабы статьи не позволяют обсуждать характер этой связи, здесь может быть очень много вариантов). Пишет авангардистскую пьесу.

К приезду Аркадиной все готово.

Исходным событием «Чайки» являет приезд Аркадиной в усадьбу брата. Следуя логике метода действенного анализа и вышеизложенным рассуждениям, можно легко понять, что этот визит очень важен для каждого персонажа «Чайки». Но цель и смысл этого визита становятся понятны только после воссоздания всей цепочки предшествовавших событий.

Вернемся к тому, что сделал Чехов. Фактически он вычеркнул все начало «Чайки», всю завязку ситуации, все объяснения, кто кому и кем является, и бросил читателя/зрителя в самую гущу событий.

Если говорить короче, спрятал исходное событие.

«Написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врём».

Теперь о том, что все это значит.



Постер спектакля The Seagull (Чайка),

The California Institute of the Arts School of Theatre, 1983

Poster of The Seagull (Seagull),

The California Institute of the Arts School of Theatre, 1983

Когда заходит разговор об анализе драматургии Чехова, в памяти всплывают в первую очередь концепции немецких и советских теоретиков.

Первые исходили из того, что пьесы Антона Павловича – это еще одно свидетельство так называемого «кризиса драмы», наряду с творчеством Ибсена, Стриндберга и Метерлинка.

Согласно этой точке зрения, пьесы Чехова – своеобразная деконструкция классической драматургии с ее единством места, времени и действия. Иными словами, Чехов выстраивает пьесы, разрушая устоявшиеся каноны, в частности, как считает исследователь Питер Сонди, отказывается от действия и диалога – важнейших формальных категорий драмы, то есть от самой драматической формы.

При этом уточняется, что этот отказ – не то, чтобы совсем отказ. «Как чеховские герои, несмотря на психическую отстраненность, продолжают жить публичной жизнью, не делая никаких выводов из анализа своего одиночества и тоски, но вечно пребывая в лимбе между миром и собственным Я, между теперь и прежде, так и форма не вполне порывает с категориями, определяющими ее как драматическую. Форма сохраняет эти категории в той неуловимой степени, в которой они допустимы для формального становления самой темы через отрицание, в виде отклонения от формы» [\[8, с.23-25\]](#).

Несмотря на то, что Сонди анализировал «Три сестры», его аргументы и выводы можно экстраполировать на все поздние пьесы Чехова.

Сонди писал: «пьеса «Три сестры» обладает рудиментами традиционного действия. [Далее приводится краткое изложение сюжета, которое мы опустим – И. Г.]. Даже это бессвязное расположение отдельных элементов действия и лишенное какого-либо напряжения членение на четыре акта обусловлено формальной необходимостью: хотя это и не сказано прямо, оно сообщает теме минимально необходимое для возникновения какого бы то ни было диалога развитие.

Но и это не придает диалогам веса, они бесплотны, как и блеклый фон, на котором обозначенные в реплики разговора монологи выделяются каплями цвета, в которых фокусируется смысл целого. Из этих-то эпизодов бессильного самоанализа, в которых раскрывается каждый персонаж по отдельности, и складывается произведение, именно ради них оно и написано.

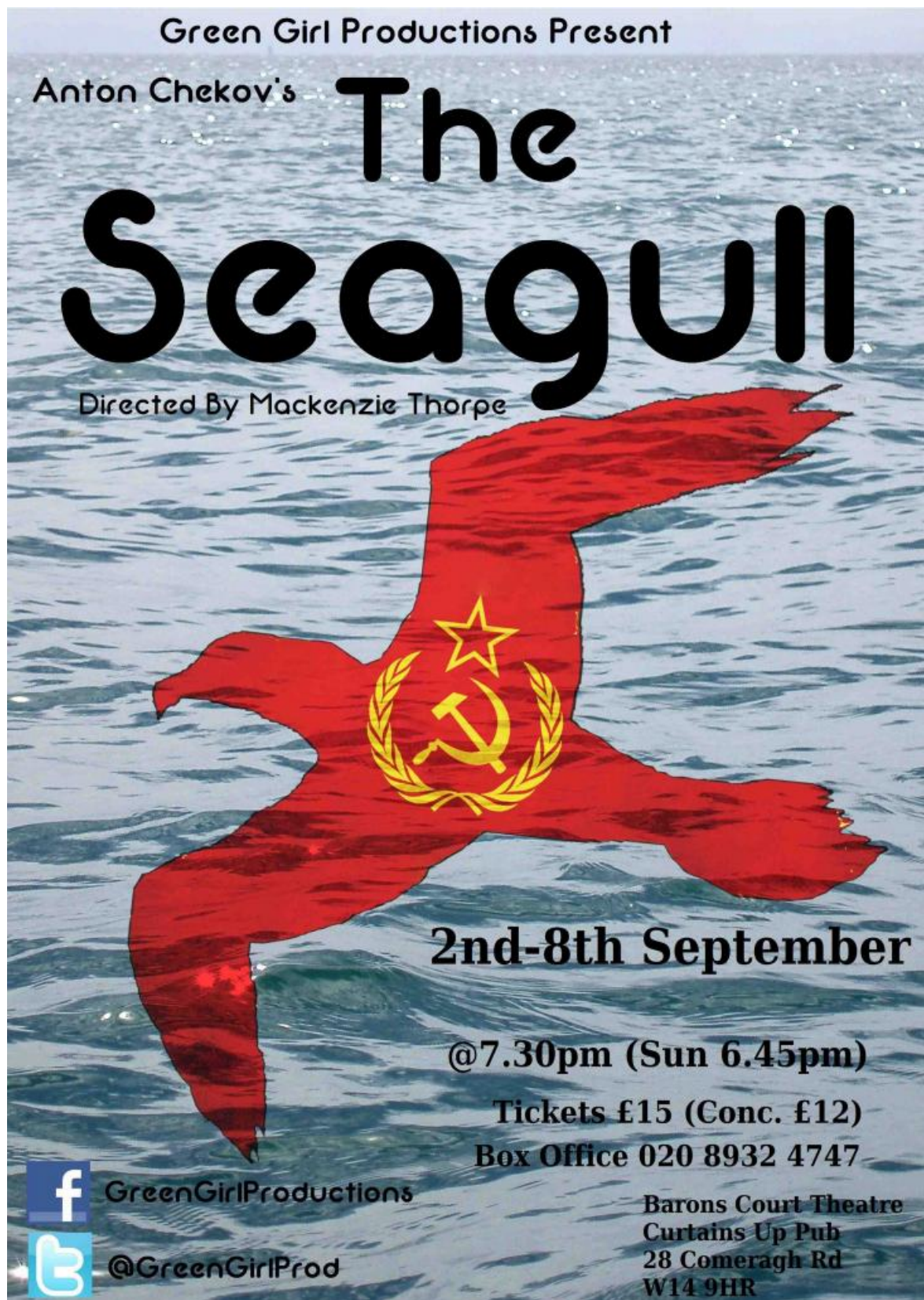
Это не монологи в традиционном смысле. Поводом для них служит не ситуация, но тема. В драматическом монологе (как отметил Лукач) не может быть сформулировано что-либо, чего сообщать не следует. <...> Здесь все иначе. Слова произносятся в обществе, не наедине, при этом изолируют говорящего от окружения. Беспредметный и иллюзорный диалог почти незаметно переходит в самые настоящие и наполненные смыслом разговоры персонажей с самими собой. Такие разговоры не принимают форму изолированных монологов, встроенных в диалогическое повествование, скорее повествование в такие моменты покидает русло драмы и приближается к лирике. <...>

Постоянный переход от диалога к лирике одиночества и составляет очарование языка Чехова. Он становится возможным благодаря невероятной открытости русских и имманентной лиричности русского языка. Одиночество здесь перестает быть оцепенением. То, что западному человеку знакомо лишь в состоянии опьянения – участие в чужом одиночестве, принятие индивидуального одиночества в коллективное, – уже заложено в русском характере, то есть в русском человеке и в русском языке.

Именно поэтому монологи в драмах Чехова становятся частью диалогов, именно поэтому диалоги в них не представляют проблемы, а их внутреннее противоречие – между монологической темой и диалогическим высказыванием – не влечет за собой разрушения драматической формы» [\[8, с.25-27\]](#).

Выражая простым языком витиеватые мысли Сонди, можно сказать, что в пьесах Чехова, формально выстроенным по классическим канонам, нет конфликтов, потому как автор отказался от двух формальных категорий драмы – действия и диалога. Но это не разрушило их драматическую форму. Ведь Чехов написал такие диалоги, которые по своей сути являются монологами, которые, в свою очередь, представляют собой самоанализ особой глубины и искренности. Этот самоанализ не просто не дает рыхлым пьесам Чехова рассыпаться, а делает автора одним из корифеев драматургии, как говорится, в мировом масштабе.

В Советском Союзе ситуация была иной.



Постер спектакля The Seagull (Чайка), постановка Green Girl Productions

Poster of The Seagull (Seagull), staged by Green Girl Productions

Выражаясь метафорически, можно сказать, что и сценическое и теоретическое осмысление драматургии Чехова шло в фарватере, оставленном Московским Художественным театром. Это происходило, как отмечает исследователь Владимир Катаев, «несмотря на то, что сам автор по крайней мере половину из этих постановок (две из четырех) оценил резко критически» [\[3, с.9\]](#).

Трактовки пьес Чехова, сделанные Станиславским и Немировичем-Данченко, общеизвестны, и говорить о них нет смысла. Суть мейнстрима советских теоретических работ по исследованию Чехова, возможно, полнее всего выразил уже упомянутый Владимир Катаев: в СССР создавали облик «нашего» Чехова.

Катаев писал: «Прямо и сознательно обслуживали официальную установку <...> с середины 40-х годов Владимир Ермилов и его школа. Далее всех пошел Г.П. Бердников, который уже в 80-е годы в книге, увенчанной ввиду служебного положения ее автора, всеми всевозможными наградами, в качестве высшей похвалы Чехову предлагал такую формулу его творческого пути: писатель поднялся в итоге своих исканий до «социального реализма» (хотя и не смог достичь высот реализма социалистического). Чеховскую Чайку, как было остроумно замечено, гримировали под Горьковского Буревестника» [\[9, с.9-10\]](#).

Такая трактовка определила тональность и настроение значительной части постановок и экранизаций Чехова, сделанных на территории Советского Союза (и отчасти РФ). Бессмысленно говорить о том, что тот или иной автор хотел что-то протащить на экран, и это ему не удалось из-за цензуры. Режиссеры советского и постсоветского миропонимания (имеются в виду режиссеры реалистичного толка, а не сочинители фантазий по мотивам Чехова) а priori рассматривали (и во многом до сих пор рассматривают) Чехова как «певца мрачных будней», предчувствовавшего близящийся крах (или по крайней мере полную бессмысленность) абсолютизма. Чтобы в этом убедиться, достаточно посмотреть любую из экранизаций поздних пьес Чехова, сделанную во времена СССР.

Как видно из приведенного выше анализа «Чайки», в трактовке поздней драматургии Чехова неправы были как европейские, так и советские товарищи. В каком-то смысле западное понимание механизмов драматургии Чехова было не то что ближе к истине, но, по крайней мере, точнее концептуально: Чехов действительно экспериментировал с драматической формой.

Выяснить и объяснить, каким образом Чехов пришел к подобным экспериментам, – задача отдельного большого исследования. Пока же констатируем факт, что эти эксперименты носили определенный формальный характер, который можно метафорически назвать «игрой в прятки». Суть его в том, что Чехов во всех своих поздних пьесах оставляет за скобками нарратива (или попросту прячет) важные элементы драмы. В меньшей степени это происходит в «Дяде Ване», в большей – в «Чайке», «Трех сестрах» и «Вишневом саде».

Фактически Чехов предложил новый путь развития драматургии. Смысл его не в деструкции (или скажем мягче – деконструкции) формальных категорий классической пьесы, но в обновлении подхода к их воплощению, к их визуализации.

Исследователи Чехова в СССР, Европе и США определили его по ведомству революционных преобразователей. Его же подход был, скорее, эволюционным. Он предложил мягкий путь развития искусства драматургии. Возможно, из-за того, что сама профессия режиссера и принципы работы в этой сфере в то время находились только в стадии становления, находки Чехова были восприняты с недоумением. Известны воспоминания Станиславского, Немировича-Данченко, актеров МХТ, где описываются тупики в репетициях, бесконечные вопросы в письмах «а как это играть» и изумленная реакция Чехова: Послушайте, я же написал, все, что знал [\[10, с.348\]](#).

Стоит отметить одну небольшую особенность чеховского письма. В случае с «Чайкой» маскировочная операция по нивелированию исходного события формально не влияет на взаимосвязь последующих событий пьесы. Т.е. вся остальная цепочка нарративных точек не нарушается, все звенья сохраняются. Ломка происходит только в самом начале пьесы.

Это приводит к тому, что, например, «Чайку», на первый взгляд, можно прочесть как минимум двумя разными способами. Чеховский формальный фокус сбивает неподготовленного реципиента с толку.

В этой «игре в прятки» есть еще одно обстоятельство, которое стоит отметить. Чеховская чехарда с драматургией начинает работать посредством одного простого приема: персонаж буднично, будто случайно произносит фразу, смысл которой выворачивает наизнанку суть происходящего.

Незаметная на первый взгляд неувязка здесь в том, что Чехова традиционно причисляют к художникам-реалистам. И хотя его реализм определяют по-разному – от «постклассического» [\[11, с. 146-169\]](#) до «атипического» и «случайностного» [\[12, с. 480-495\]](#), сомнений в самой природе чеховского творчества, как правило, не возникает.

Не будем повторять всем известные вещи о том, что такое реализм. Заострим внимание на одном обстоятельстве: поскольку этот творческий метод направлен на осмысление сложных жизненных явлений и их правдивую репрезентацию, для него не свойственно то, что называется языковой игрой – не в витгенштейновском смысле, но как лингвистическая забава.

Безусловно, нельзя сказать, что писатели-реалисты вообще не играли в языковые игры. Играли. Но их главной задачей была попытка отразить сложные, непредсказуемые исторические и социальные процессы.

Владимир Набоков, характеризуя стиль Чехова, писал: «Словарь его беден, сочетания слов почти банальны; сочный глагол, оранжевое прилагательное, мятно-сливочный эпитет, внесенные на серебряном подносе, — все это ему чуждо. Он не был словесным виртуозом, как Гоголь; его Муза всегда одета в будничное платье. Поэтому Чехова хорошо приводить в пример того, что можно быть безупречным художником и без исключительного блеска словесной техники, без исключительной заботы об изящных изгибах предложений. Когда Тургенев принимается говорить о пейзаже, видно, как он озабочен отглаженностью брючных складок своей фразы; закинув ногу на ногу, он украдкой поглядывает на цвет носков. Чехову это безразлично — не потому, что детали эти не имеют значения, для писателей определенного склада они естественны и очень важны, — но Чехову все равно оттого, что по своему складу он был чужд всякой словесной изобретательности. Даже легкая грамматическая неправильность или газетный штамп совершенно его не беспокоили. Волшебство его искусства в том, что, несмотря на терпимость к промахам, которых легко избежал бы блестящий новичок, несмотря на готовность довольствоваться первым встречным словом, Чехов умел передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям, считавшим, будто им-то доподлинно известно, что такое роскошная, пышная проза. Добивается он этого, освещая все слова одинаковым тусклым светом, придавая им одинаковый серый оттенок — средний между цветом ветхой изгороди и нависшего облака. Разнообразие интонаций, мерцание прелестной иронии, подлинно художественная скупость характеристик, красочность деталей, замирание человеческой жизни — все эти чисто чеховские черты заливает и обступает радужно-расплывчатое словесное марево» [\[13\]](#).

[с.330\]](#).

Чтобы убедиться в правомерности такой точки зрения, достаточно сравнить комментарии к чеховским произведениям и к романам того же Набокова. В первом случае столкнемся с довольно скуными историко-культурными схождениями. Во втором – с многоступенчатой попыткой культурологической дешифровки.

Однако, как можно увидеть, Чехов мастерски владел языковой игрой и активно ее использовал. Фраза Треплева – один из многочисленных примеров, щедро рассыпанных по его пьесам.

Вывод здесь простой: Чехова-драматурга не совсем корректно считать реалистом.

Это утверждение дает ответ на вопрос, почему с воплощением чеховских драм на театральных подмостках и на экране всегда возникает много сложностей. Прочтение пьесы любого автора рождает в восприятии читателя достаточно конкретный образ: места действия, персонажей, событий с ними происходящих. Образ может быть уже выстроен в воображении или существовать на уровне ощущения, но он всегда (в том или ином виде) есть. Причем образ этот, как правило, у разных реципиентов если не один и тот же, то во многом схож. Именно поэтому возникают такие конструкты, как «мир Шекспира», «мир Чехова», «мир Пруста»: все сразу понимают, о чем идет речь.

Когда дело доходит до адаптаций, реципиент ждет, что увидит на сцене или экране тот идеальный мир, который уже выстроил (или готов выстроить) в своем воображении. Когда эти два образа совпадают, киновоплощение считается удачным.

Совпадения нет, если экранный образ сильно расходится с образом, возникшим в восприятии реципиента. Зрителя постоянно раздражает ощущение, что герои сами на себя не похожи, обстоятельства странно воплощены и т.д., иными словами, «в книге все не так было». В этом случае адаптацию признают неудачной. Если воспользоваться метафорой, можно сказать, что ткань такого фильма соткана из неточностей.

Что такое «неточность»?

Когда в профессиональной режиссерской среде по отношению к какому-либо элементу фильма произносят наречие «точно», как правило, это означает «очень верно угадано», и слово «угадано» здесь подчеркивает иррациональность творческого процесса. Если отталкиваться от такого определения, «неточность» будет означать не совсем ошибку, но неверное решение задачи, однозначно правильное решение которой невозможно ни обосновать, ни тем более привести и оформить.

Чехов рассматривался и рассматривается режиссерами исключительно как драматург реалистического толка. Но подлинная манера его письма – это мастерская мимикрия под реализм. Его пьесы – как гусеницы бабочки-пяденицы, которые ползут по веточке привычной драматургии и внешне ничем от нее не отличаются. А через несколько недель расправляют крылья и улетают к свету.

Осмысление поздних пьес Чехова закрепило за ним репутацию революционера, причем и в формальном («отказ от действия и диалога»), и в содержательном (почти «буревестник революции») смыслах.

Ни тем, ни другим Чехов не был.



Постер спектакля The seagull (Чайка), постановка театра Bedlam

Poster of The seagull (Seagull), staged by the Bedlam Theater

Огромное количество попыток режиссировать пьесы Чехова не ответили на вопрос: как их ставить? Дело здесь не в том, что «Чехов неисчерпаем», и каждый постановщик видит в нем что-то свое... – и т.д.

Вопрос на самом деле намного сложнее: как визуализировать подобного рода драматургию, каковы принципы такой режиссуры?

Во время работы над «Вишневым садом» Чехов жаловался Ольге Книппер на «некоторую недоделанность» студента Трофимова. Казалось бы, все с этим персонажем ясно, но как

это написать, как «изобразить сии штуки?» [\[14, с.279\]](#).

Проблема осложняется тем, что современный зритель не знает (и уже никогда не узнает) социально-бытовых реалий жизни в Российской Империи того времени. Постановка «Чайки» будет вертеться вокруг привычной трактовки пьесы, а не вокруг оброненной Треплевым фразы «по обстоятельствам от редакции независимым».

Но просто представьте такую картину: открывается кулиса, актер появляется на сцене, произносит всего несколько фраз, а у зрителя в воображении возникают сцены прошлой, никому прежде неизвестной жизни персонажа.

И старая пьеса становится новой.

Ответ на вопрос – как это ставить? – вероятнее всего, положил бы начало новому витку развития режиссуры.

В этой «игре в прятки» есть еще одно обстоятельство, которое стоит отметить. Чеховская чехарда с драматургией начинает работать посредством одного простого приема: персонаж буднично, будто случайно произносит фразу, смысл которой выворачивает наизнанку суть происходящего.

Незаметная на первый взгляд неувязка здесь в том, что Чехова традиционно причисляют к художникам-реалистам. И хотя его реализм определяют по-разному – от «постклассического» [\[11, с. 146-169\]](#) до «атипического» и «случайностного» [\[12, с. 480-495\]](#), сомнений в самой природе чеховского творчества, как правило, не возникает.

Не будем повторять всем известные вещи о том, что такое реализм. Заострим внимание на одном обстоятельстве: поскольку этот творческий метод направлен на осмысление сложных жизненных явлений и их правдивую репрезентацию, для него не свойственно то, что называется языковой игрой – не в витгенштейновском смысле, но как лингвистическая забава.

Безусловно, нельзя сказать, что писатели-реалисты вообще не играли в языковые игры. Играли. Но их главной задачей была попытка отразить сложные, непредсказуемые исторические и социальные процессы.

Владимир Набоков, характеризуя стиль Чехова, писал: «Словарь его беден, сочетания слов почти банальны; сочный глагол, оранжевое прилагательное, мятно-сливочный эпитет, внесенные на серебряном подносе, — все это ему чуждо. Он не был словесным виртуозом, как Гоголь; его Муза всегда одета в будничное платье. Поэтому Чехова хорошо приводить в пример того, что можно быть безупречным художником и без исключительного блеска словесной техники, без исключительной заботы об изящных изгибах предложений. Когда Тургенев принимается говорить о пейзаже, видно, как он озабочен отглаженностью брючных складок своей фразы; закинув ногу на ногу, он украдкой поглядывает на цвет носков. Чехову это безразлично — не потому, что детали эти не имеют значения, для писателей определенного склада они естественны и очень важны, — но Чехову все равно оттого, что по своему складу он был чужд всякой словесной изобретательности. Даже легкая грамматическая неправильность или газетный штамп совершенно его не беспокоили. Волшебство его искусства в том, что, несмотря на терпимость к промахам, которых легко избежал бы блестящий новичок, несмотря на готовность довольствоваться первым встречным словом, Чехов умел передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям, считавшим, будто им-то доподлинно известно, что такое роскошная, пышная проза. Добивается он

этого, освещая все слова одинаковым тусклым светом, придавая им одинаковый серый оттенок — средний между цветом ветхой изгороди и нависшего облака. Разнообразие интонаций, мерцание прелестной иронии, подлинно художественная скупость характеристик, красочность деталей, замирание человеческой жизни — все эти чисто чеховские черты заливают и обступают радужно-расплывчатое словесное марево» [\[13, с.330\]](#).

Чтобы убедиться в правомерности такой точки зрения, достаточно сравнить комментарии к чеховским произведениям и к романам того же Набокова. В первом случае столкнемся с довольно скуными историко-культурными сохоями. Во втором – с многоступенчатой попыткой культурологической дешифровки.

Однако, как можно увидеть, Чехов мастерски владел языковой игрой и активно ее использовал. Фраза Треплева – один из многочисленных примеров, щедро рассыпанных по его пьесам.

Вывод здесь простой: Чехова-драматурга не совсем корректно считать реалистом.

Это утверждение дает ответ на вопрос, почему с воплощением чеховских драм на театральных подмостках и на экране всегда возникает много сложностей. Прочтение пьесы любого автора рождает в восприятии читателя достаточно конкретный образ: места действия, персонажей, событий с ними происходящих. Образ может быть уже выстроен в воображении или существовать на уровне ощущения, но он всегда (в том или ином виде) есть. Причем образ этот, как правило, у разных реципиентов если не один и тот же, то во многом схож. Именно поэтому возникают такие конструкты, как «мир Шекспира», «мир Чехова», «мир Пруста»: все сразу понимают, о чем идет речь.

Когда дело доходит до адаптаций, реципиент ждет, что увидит на сцене или экране тот идеальный мир, который уже выстроил (или готов выстроить) в своем воображении. Когда эти два образа совпадают, киновоплощение считается удачным.

Совпадения нет, если экранный образ сильно расходится с образом, возникшим в восприятии реципиента. Зрителя постоянно раздражает ощущение, что герои сами на себя не похожи, обстоятельства странно воплощены и т.д., иными словами, «в книге все не так было». В этом случае адаптацию признают неудачной. Если воспользоваться метафорой, можно сказать, что ткань такого фильма соткана из неточностей.

Что такое «неточность»?

Когда в профессиональной режиссерской среде по отношению к какому-либо элементу фильма произносят наречие «точно», как правило, это означает «очень верно угадано», и слово «угадано» здесь подчеркивает иррациональность творческого процесса. Если отталкиваться от такого определения, «неточность» будет означать не совсем ошибку, но неверное решение задачи, однозначно правильное решение которой невозможно ни обосновать, ни тем более привести и оформить.

Чехов рассматривался и рассматривается режиссерами исключительно как драматург реалистического толка. Но подлинная манера его письма – это мастерская мимикрия под реализм. Его пьесы – как гусеницы бабочки-пяденицы, которые ползут по веточке привычной драматургии и внешне ничем от нее не отличаются. А через несколько недель расправляют крылья и улетают к свету.

Осмысление поздних пьес Чехова закрепило за ним репутацию революционера, причем

и в формальном («отказ от действия и диалога»), и в содержательном (почти «буревестник революции») смыслах.

Ни тем, ни другим Чехов не был.

Библиография

1. Бунин И. А. Чехов // Чехов в воспоминаниях современников. – М.: Художественная литература, 1986. 754 с.
2. Поламишев. А. Событие – основа спектакля // В лаборатории театрального педагога / М.А. Пантелеева, Ю.А. Стромов, А.М. Поламишев. – М.: Русский Миръ, 2011. 408 с.
3. Кнебель М. Поэзия педагогики. – М. ВТО, 1984. 528 с.
4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. – Т. 13 (Пьесы). – М.: Наука, 1986. 520 с.
5. Ленин В. И. Полн. собр. соч. и писем в 55 т. – Т. 16. – М.: Издательство политической литературы, 1973. 697 с.
6. Данилкин Л. Ленин. Пантократор солнечных пылинок. – М.: Молодая гвардия, 2017. С. 58-67.
7. Орлов В. Н. Студенческое движение Московского университета в XIX столетии. – М.: Всесоюзное о-во полит. каторжан и ссыльно-поселенцев, 1934. С. 253-321.
8. Сонди П. Теория современной драмы. – М.: V-A-C Press, 2020. 148 с.
9. Катаев Б. В. Чехов плюс...: Предшественники, современники, приемники. – М.: Языки славянской культуры, 2004. 223 с.
10. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. – Т.5. – М.: Искусство, 1954. 547 с.
11. Афанасьев Э. С. Постклассический реализм Чехова // Новый мир. 2017. № 4. С. 146-169.
12. Гуревич А. М. Три стадии русского реализма. К спорам о литературных направлениях // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX-XX вв. М.: Интрада, 2003. С. 480-495.
13. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998. 440 с.
14. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. – Т. 11 (Письма). – М.: Наука, 1982. 718 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Статья «Игра в прятки. Драматургические механизмы в «Чайке» Чехова» посвящена анализу означенной пьесы А. П. Чехова.

Автор использует сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы. Сам он пишет: «Многоаспектность настоящей статьи определила применение нескольких методологических подходов: философско-эстетического, компаративистского, междисциплинарного, а также искусствоведческого анализа. В основе лежит практическое руководство для режиссеров-постановщиков – метод действенного анализа».

Актуальность статьи очевидна, поскольку в настоящее время проблеме изучения отечественной драматургии, тем более в историческом аспекте, повсеместно уделяется повышенное внимание.

Научная новизна данного исследования не подлежит сомнению, равно как и его практическая польза для научного сообщества и людей творческих профессий.

К сожалению, его стиль, структура и содержание вызвали ряд нареканий. На наш взгляд, сочинение недостаточно структурировано, несмотря на то, что содержит введение и обширную основную часть, содержащую глубокий анализ пьесы А. П. Чехова. Обратимся к положительным моментам данного исследования. Текст свидетельствует о глубочайшем знании пьесы и всестороннем анализе источников, критическом подходе к ним и умении тщательно осмысливать изученное. Автор делает собственные выводы на основе знаний:

«Поясним еще один важный факт, следующий из фразы Треплева. Его слова о том, что по паспорту он киевский мещанин, означают одну простую вещь: в отличие от дяди и матери, Треплев не принадлежит к дворянству – привилегированному сословию Российской Империи». Или:

«Когда срок высылки Треплева стал подходить к концу, он задумался о том, что делать дальше.

Вспомним его слова о том, что по паспорту он киевский мещанин. Какова была бы судьба Треплева, если бы он не вылетел из университета? По выходе он получил бы личное дворянство, и перед ним бы открылись хорошие возможности сделать карьеру: его дядя большой чиновник и у него обширные связи, он отработал по судебному ведомству 28 лет и вышел в отставку в чине действительного статского советника – это четвертый чин в Табели о рангах.

Теперь об этих возможностях Треплев может забыть. Однако ему всего 25 лет. Неужели он запрет себя в деревне на всю оставшуюся жизнь?

У Константина Гавриловича остается одна возможность вернуться к нормальной жизни – это искусство. Чтобы ею воспользоваться, ему нужно решить две проблемы: избавиться от Маши и добиться протекции от собственной матери».

Автор также уделяет достаточное внимание литературоведческому анализу: «Постоянный переход от диалога к лирике одиночества и составляет очарование языка Чехова. Он становится возможным благодаря невероятной открытости русских и имманентной лиричности русского языка. Одиночество здесь перестает быть оцепенением. То, что западному человеку знакомо лишь в состоянии опьянения – участие в чужом одиночестве, принятие индивидуального одиночества в коллективное, – уже заложено в русском характере, то есть в русском человеке и в русском языке.

Именно поэтому монологи в драмах Чехова становятся частью диалогов, именно поэтому диалоги в них не представляют проблемы, а их внутреннее противоречие – между монологической темой и диалогическим высказыванием – не влечет за собой разрушения драматической формы» [8, с.25-27]».

Основная наша претензия к статье – автор оставил ее без выводов, закончив красиво, в чеховском стиле, но, на наш взгляд, в ущерб научному содержанию: «Проблема осложняется тем, что современный зритель не знает (и уже никогда не узнает) социально-бытовых реалий жизни в Российской Империи того времени. Постановка «Чайки» будет вертеться вокруг привычной трактовки пьесы, а не вокруг оброненной Треплевым фразы «по обстоятельствам от редакции независим».

Но просто представьте такую картину: открывается кулиса, актер появляется на сцене, произносит всего несколько фраз, а у зрителя в воображении возникают сцены прошлой, никому прежде неизвестной жизни персонажа.

И старая пьеса становится новой.

Ответ на вопрос – как это ставить? – вероятнее всего, положил бы начало новому витку развития режиссуры.

Только как на него ответить?

Если бы знать».

Нам видится, что до этого автор уже сделал важные выводы:

«Как видно из приведенного выше анализа «Чайки», в трактовке поздней драматургии Чехова неправы были как европейские, так и советские товарищи. В каком-то смысле западное понимание механизмов драматургии Чехова было не то что ближе к истине, но, по крайней мере, точнее концептуально: Чехов действительно экспериментировал с драматической формой.

Выяснить и объяснить, каким образом Чехов пришел к подобным экспериментам, – задача отдельного большого исследования. Пока же констатируем факт, что эти эксперименты носили определенный формальный характер, который можно метафорически назвать «игрой в прятки». Суть его в том, что Чехов во всех своих поздних пьесах оставляет за скобками нарратива (или попросту прячет) важные элементы драмы. В меньшей степени это происходит в «Дяде Ване», в большей – в «Чайке», «Трех сестрах» и «Вишневом саде».

Фактически Чехов предложил новый путь развития драматургии. Смысл его не в деструкции (или скажем мягче – деконструкции) формальных категорий классической пьесы, но в обновлении подхода к их воплощению, к их визуализации».

Как нам кажется, подобные высказывания вполне могут заменить выводы, упущенные автором. Советуем ему их развить и поместить в надлежащее место в тексте.

Библиография исследования обширна и разнообразна, включает ряд серьезных источников по теме, оформлена корректно. Апелляция к оппонентам достаточна, не просто выполнена на достойном профессиональном уровне, а с применением творческого подхода к изучению источников.

Выводы, как уже отмечалось, недостаточны и нуждаются в значительной доработке. При исправлении указанных недочетов статья, несомненно, сможет вызвать интерес разнообразной читательской аудитории – профессионалов в области теории и практики литературы и драматического театра, культурологии, философии, а также широкого круга читателя, интересующегося искусством и литературой.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования выражен автором в сложносоставном заголовке статьи («Игра в прятки. Драматургические механизмы в “Чайке” Чехова»). Автор предлагает и хорошо обосновывает собственную концепцию («игра в прятки») раскрытия драматургических механизмов в пьесах А. П. Чехова на примере анализа одного из известнейших его произведений — пьесы в четырёх действиях «Чайка». Статья, таким образом, носит теоретический характер, хотя и построена на основе детального анализа эмпирического материала.

Сильной стороной предложенного авторского метода является опора на задекларированный самим А. П. Чеховым прием редукции эпистолярного жанра, который автором мастерски эксплицирован в область анализа драматургических механизмов «Чайки». Предложенная концепция, таким образом, существенно расширяет существующие научные представления о ценности вклада А. П. Чехова в развитие драматургии. Автор с легкостью оппонирует устоявшимся стереотипам критики и интерпретации пьес Чехова, вскрывает достойное теоретического внимания «спрятанное» драматургом содержание исторического нарратива, по-новому

раскрывающее динамику фабулы и действия пьесы.

Таким образом, предмет исследования, а вернее было бы его поименовать предметом авторской теоретической саморефлексии (опытная проверка концепции «игры в прядки»), мастерски автором раскрыт на высочайшем теоретическом уровне. Предложенный автором подход блестяще аргументирован и заслуживает внимания коллег.

Методология исследования опирается на плодотворный синтез взаимодополняющих в данном конкретном случае философско-эстетического, компаративистского, междисциплинарного подходов, обеспеченных как совокупностью общенаучных методов (типология, сравнение, анализ, синтез и проч.), так и узкоспециальным искусствоведческим методом действенного анализа драматургических произведений. Метафорически отнеся предлагаемую им аналитическую концепцию к разряду вивисекции (методу, который никогда прежде не применялся к драмам Антона Павловича, несмотря на всю очевидность его продуктивности), автор дает понять читателю, что концепция «игры в прядки» пополняет современные деконструктивистские методики, позволяющие актуализировать ускользающее автохтонное содержание художественных достижений прошлого, запыленное и затертое отжившими свой век стереотипами критики и идеологически ангажированными искусствоведческими теоретическими моделями интерпретации художественного содержания.

Актуальность раскрытой автором темы чрезвычайно остра ввиду активного поиска российскими интеллектуалами новых теоретических методик осмысления достижений русской художественной культуры.

Научная новизна полученных автором результатов не вызывает сомнений.

Стиль автором выдержан строго научный, хотя отличается уместным использованием художественных выразительных средств (метафоры, сравнения, графические иллюстрации). Отдельные огрехи технического характера редактор журнала может устранить без ущерба авторскому тексту: 1) описка в слове «стандартных» в предложении «Это одна из стандартных форм наказания за подобные провинности»; 2) повтор нескольких абзацев заключительного раздела.

Структура представленной статьи (за исключением отмеченного технического повтора части текста) полностью соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография хорошо отражает проблемную область, оформлена в соответствии редакционными требованиями.

Апелляция к оппонентам хорошо аргументирована, полностью корректна и уместна.

Статья, безусловно, вызовет живой интерес читательской аудитории журнала «Философия и культура», поэтому рекомендуется рецензентом к публикации.