

Современная «пьеса для двоих» и жанровые особенности драматургии А. Чехова

«Пьеса для двоих» — одно из самых заметных явлений в советской драматургии конца 70-х — начала 80-х годов XX в. Среди авторов таких пьес — А. Гельман, Э. Радзинский, А. Соколова, С. Злотников, А. Ремез и др. Появление «пьес для двоих» характерно не только для советской драматургии, но и для польской, словацкой, американской. Даже в таком зрелищном искусстве, как кино, создаются фильмы с двумя героями («Без свидетелей», «Предисловие»). По поводу современных «пьес для двоих» высказано множество мнений. Некоторые исследователи склонны к полному отрицанию сценичности этих пьес: «Что стоит за упорным стремлением ограничить число персонажей? — пишет М. Коренева. — Быть может, страх; что не удастся свести воедино несколько драматических линий? А в результате возникает ощущение, что коллизия, конфликт — эта основа основ драмы — безудержно стремится к состоянию драматургической невесомости» [10, с. 313]. И. Вишневская считает, что «производственная наша пьеса в последние годы стала уступать, уходить с передовых в привычные жанровые и тематические обозы», а герой современной драмы — частный человек, погруженный «в рассмотрение своего неудовольствия либо по поводу основных жизненных неполадок, либо по поводу их преодоления» [3, с. 180].

Прямо противоположна точка зрения Ю. Смелкова, отметившего «проявление социальности» в камерных пьесах. Критик высказал предположение о появлении нового драматического жанра — «пьесы для двоих». Черты его, по мнению Ю. Смелкова, — локальность сюжета, локальность действия, закольцованная композиция, исследовательский взгляд на героя [17, с. 215—220].

В центр дискуссии, таким образом, выдвинута проблема жанра. Рассматривая ее, на наш взгляд, нельзя не учитывать традиций русской классической, в частности чеховской драматургии, тем более, что сами современные драматурги указывают на это.

Сопоставляя жанровые особенности драматургии А. Чехова и современной «пьесы для двоих», мы предполагаем ответить на два вопроса: в каком отношении находится современная пьеса к классической традиции и, в связи с этим, можно ли рассматривать ее как жанр?

Прежде всего отметим, что для театра Чехова было также характерно «стремление к правде жизни, более того, к правде быта», «что явилось дальнейшим продолжением, закономерным развитием реалистических традиций русской драматургии» [1, с. 276]. С другой стороны, погруженность чеховской драматургии в частную жизнь частного человека, безусловно, связана и с художественными открытиями «новой драмы» XIX — начала

XX вв., которая, по словам Т. Шах-Азизовой, была своего рода огромной лабораторией «по переработке на сценический язык проблем и открытий из сфер современной жизни» [22, с. 11]. В связи с этим напомним замечание А. Чехова, сделанное Вс. Мейерхольду, работавшему над образом Иоганнеса в пьесе Гауптмана «Одинокое»: «Не следует подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила бы того, что важнее, именно одинокости, той самой одинокости, которую испытывают только высокие, притом здоровые (в высшем значении слова) организации. Дайте одинокого человека, нервность же покажите постольку, поскольку она указана самим текстом. Не трактуйте эту нервность как частное явление, вспомните, что в настоящее время почти каждый культурный человек, даже самый здоровый, нигде не испытывает такого раздражения, как у себя дома, в своей родной семье, ибо разлад между настоящим и прошлым чувствуется прежде всего в семье» [21, т. 12, с. 326]. «Социальной фреской», где через жизнь одной семьи писатель показывает жизнь страны, континента, целый исторический срез, назвал чеховский «Вишневый сад» Питер Брук [2, с. 139].

В этом плане интересно рассмотреть восприятие «пьес для двоих» современным театром. Вот что сказал о двухгеройной пьесе А. Гельмана «Скамейка» О. Ефремов: «...за тривиальным сюжетом случайного романа открываются такие человеческие характеры и в таком общественном содержании, которое помечено нашим временем и никаким другим» [8, с. 30]. Как видим, тема художественного исследования «пьесы для двоих» связана с чеховским творчеством.

Чехов создал новый тип драматургического произведения, жанр которого до сих пор вызывает споры. Так, Г. Бердников вслед за М. Горьким определяет жанр чеховской пьесы как лирическую комедию [1, с. 292], М. Семанова видит в ней комедию нравов в понимании Н. Гоголя и А. Островского [16, с. 198], Т. Шах-Азизова допускает разные жанровые варианты решений для чеховских пьес [22, с. 138]; пародией на комедию, которая должна обернуться трагедией, определяет этот жанр Р. Дуганов [6, с. 174]. Театральная практика, проверяющая теоретические выводы, свидетельствует о том, что в восприятии чеховской драматургии в отечественном театре сложилась определенная традиция, которая почти исключает комедийную трактовку даже в тех случаях, когда писатель настаивал на этом [18, с. 292]. За рубежом, напротив, в постановках Питера Брука, Адама Ханушкевича, театра Народной Армии в Софии «Вишневый сад» прочитан как комедия.

О жанрах чеховских пьес можно говорить бесконечно, ибо, как утверждал Вс. Мейерхольд, «написанное Чеховым может быть дважды, трижды, четырежды, сто раз быть прочитано — все по-новому» [11, ч. 1, с. 154]. К. Станиславский, указывая на то, что первые постановки МХТа раскрыли только часть их эстетического содержания, говорил: «Чехов — неисчерпаем» [20, т. 1, с. 277]. Но не вызывает сомнения то, что от «Иванова» до «Виш-

невого сада» мы наблюдаем «развитие какой-то одной жанровой модели» [7, с. 170]. И, видимо, как один из основных признаков ее следует отметить слияние психологического и социального аспектов.

Другая важная особенность чеховской драматургии — исследовательский взгляд на героя. Чехов, продолжая гоголевскую традицию, отказался, по выражению З. Паперного, от «деления героев на ангелов и негодяев». Эта черта характерна и для современной «пьесы для двоих». Так, если мы обратимся к пьесам «Наедине со всеми» и «Скамейка» А. Гельмана, то сможем отметить, что, в отличие от своих производственных пьес, драматург не делит героев на положительных и отрицательных. Кто виноват в трагедии семьи Голубевых? Андрей? Наташа? Явно обеднили содержание пьесы те театры, которые поставили ее как бытовую драму, обвинив во всем Андрея Голубева. Они, говоря словами Л. Дмитриева, «не прочли в пьесе того, что, несколько не уменьшая вину Голубева, многое объясняет не только в нем, но и вокруг него» [6, с. 41]. Лишены приговора автора и герои пьес А. Соколовой, С. Злотникова, А. Ремеза. Отрицая односторонность, герой пьесы А. Ремеза «Что-нибудь одно» утверждает: «Выбирать — значит обкрадывать себя. И предавать другого. Выбор — это убийство, это — самоубийство...» Лишь за жизнь признается право судить человеческие поступки: «Все принадлежит жизни» [14, с. 184].

Такая точка зрения исключает замкнутость героев в мире собственных проблем. Несмотря на то что действие пьес подчеркнуто локально (городская квартира, скамейка в парке, кафе, лужайка), жизнь широким потоком заполняет камерный мир двоих. Это эпизированная частная жизнь, в чем также видится влияние драматургии А. Чехова. Напомним хотя бы его оценку «Чайки»: «Вышла повесть... Читая всю новорожденную пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург» [21, т. 12, с. 90].

Эпическим элементом в чеховских пьесах объясняется и то, что в них героев значительно больше, чем значится в списке действующих лиц. Вставные рассказы и эпизоды, внутреннее (подводное течение) и внешнее действие, пейзаж, паузы, особая музыкальность — все это придает пьесам А. Чехова «объемность», создает иллюзию подлинной жизни. В пьесах «Наедине со всеми» и «Скамейка» А. Гельмана ощущается доминирующая роль вставных рассказов, которые помогают представить прошлое, настоящее и будущее героев. Мы знаем о двоих все: их жизнь как бы кадр за кадром проходит перед нами. Но и в таком глубинном погружении во внутренний мир человека драматург остается верен избранному им в производственных пьесах социальному аспекту. Герои даже наедине с собой остаются наедине со всеми. Даже в пустой квартире их окружают многочисленные друзья, сослуживцы, родственники... Примечательна в этом отношении реплика Андрея Голубева: «...мне иногда кажется, что Щетинин со своим столом сидит у меня в голове» [5, с. 36].

Значительна роль вставных рассказов и в «Скамейке». Жизнь шофера автобазы и контролера ОТК чулочной фабрики оказывается драматичной, и от эпизода к эпизоду действие приобретает все большую напряженность. Оно образует два течения: внешнее (бравада, ложь, цинизм) и внутреннее (душевный надрыв, поиски счастья).

Важным жанрообразующим элементом чеховских пьес является также композиция. Чехов-драматург нарушил традиционное следование завязки, кульминации и развязки, благодаря чему композиция стала средством драматизации действия [11, с. 150]. Этот художественный прием используется и в «пьесах для двоих». Так, все основные события в пьесе «Наедине со всеми» начинались и развивались задолго до основного сценического действия. По сути, она построена по принципу «перевернутой» композиции: сначала мы узнаем о трагедии в семье Голубевых, а уже потом выясняются ее причины. (Заметим, что принцип «перевернутой» композиции А. Гельман использует и в производственных драмах).

В «Скамейке» за скобки вынесена развязка. Как дальше будут развиваться взаимоотношения героев, мы не знаем. Внешняя канва действия остается незавершенной. Здесь можно говорить и о по-чеховски открытом финале. Незавершенность действия — характерный признак и других «пьес для двоих»: «Бегун и йогиня», «Два пуделя», «Мэнээсы» («Триптих для двоих») С. Злотникова, «Люди, звери и бананы» А. Соколовой, «Что-нибудь одно» А. Ремеза. Этим как бы подчеркивается функциональный характер внешнего действия и, наоборот, ярче проявляется ведущая роль действия внутреннего. Таким образом, в «пьесах для двоих» психологизм выступает как основной принцип организации драматического действия.

Чеховская традиция видится и в столкновении в пределах одной пьесы разножанровых элементов. Водевильная завязка «Скамейки» сменяется исповедью героя, в которой звучат трагические ноты:

«Он. (Вдруг сникает): «Не знаю, может, и кажется что-то, может, я одичал, все возможно... при такой жизни. Возможно, и я виноват... Хотя я не знаю, в чем я виноват. В том, что женился на ней?.. Не знаю, ничего не знаю... Сто раз давал себе слово: не скандалить, вести себя спокойно, не реагировать... просто молчать больше. Не могу! Сейчас приду ... если она дома — начну орать, бить посуду, требовать отчета... Ей все это надоело, уже не действует на нее. Она даже ночевать может остаться где-то, лишь бы не слышать, как я ору... Я не знаю, что делать. Когда выпью, легче становится... А я думаю, пошло все к черту — и она и все! Но я же не могу все время ходить пьяным... За рулем! Да и сердце барахлит. (Вдруг истерически) Вера, не обижайся на меня! Не обижайся! Я ничего не могу сделать!..» И дальше Он переходит уже на крик: «Я сегодня ночью или убью ее, или заставлю жить так, как положено жене жить с мужем» [4, с. 49].

В связи с приведенной цитатой хочется обратить внимание на то, что в пьесах А. Гельмана «для двоих» есть элементы, не присущие чеховской драматургии. Они лишены той особой поэтической атмосферы, которую принято называть «настроением». Героям А. Гельмана свойственна двойственность. Отсюда и резкие контрасты, акцентирование эмоций, что создает напряженное драматическое действие. Для пьес драматурга характерны публицистичность, исповедальность, острый драматизм, трагедийные ноты (вспомним финал «Наедине со всеми»: телефонные звонки, переходящие в сигналы «SOS»). До предела накаляя эмоциональный градус пьес, А. Гельман выводит трагедию героя из подтекста, что и позволяет отнести его пьесы к определенному жанру. На наш взгляд, «Наедине со всеми» — драма-трагедия, а «Скамейка» — трагикомедия.

Особо следует отметить специфичную для этих пьес обращенность к зрителю. Герой А. Гельмана апеллирует, взывает к нему, захватывает его своими переживаниями. Совмещение контрастных стилей — психологизма и публицистики — создает эмоциональное воздействие, сравнимое разве что с экспрессией искусства барокко.

Это сравнение не покажется натянутым, если мы обратимся к пьесе С. Злотникова «Триптих для двоих». Ее составляют три сценки, в которых действуют два героя. Уже само название указывает на то, что современная «пьеса для двоих», как и новая драма XIX—XX вв., формируется под воздействием многих видов искусств, в частности живописи. Сценки «Триптиха...» связаны темой жизни городской интеллигенции. Так же, как и в пьесах Чехова, действие строится по принципу ожидаемого, но не свершившегося действия. Три сценки рассказывают об одиноких людях, которые не могут или не хотят жить иначе: «Оказывается, — говорит героиня сценки «Бегун и йогиня», — все: животные, звери, насекомые — отлично понимают человеческий язык... Все, кроме людей. Особенно близких. Близкие ничего не хотят понимать. Сколько я боролась, сколько надеялась внушить, убедить, изменить — нет! Ничего не изменить!» [9, с. 5].

Некоммуникабельность героев подчеркивает и по-чеховски неконтактный диалог. Например, в «Мэнээсах» сочиненную мужчиной строфу «Ах, женщина в белом, вы мне странно милы, и я к вам приду, лишь стоит забыться», — женщина понимает буквально: «Все время в белом неудобно. Нужно работать на работе и дома, есть обязанности перед семьей» [9, с. 30].

Сценки «Триптиха» имеют общие черты с чеховскими водевилями. Так, мы можем отметить переключку мотивов в шутке Чехова «Предложение» и сценке «Два пуделя». Писатель показывает ничтожность поводов для ссоры. Сватовство помещика Ломова к перезревшей дочери его соседа Чубукова чуть было не сорвалось из-за жаркого спора о любимых собаках Угадае и Откатае. Хозяева, проявляя блестящие знания по собаководству, совершенно забывают о поводе их встречи и готовы стать врагами. Даже после поспешного благословения Чубукова ссора

начинает разгораться вновь. В сценке «Два пуделя» С. Злотников показывает ничтожность поводов для человеческих контактов. Диалог между Мужчиной и Женщиной завязывается только потому, что собачки, которых они прогуливают, устремляются навстречу друг другу. И хозяева тоже устремляются...

Мужчина. А замуж вы как: ходили или еще не хотите?

Женщина. Вы знаете, я даже не решила еще, как нам быть, некоторые говорят, уже пора, а я...

Мужчина. Пора, пора, с двух лет можно.

Женщина. Верно, верно, и мне говорили, но я... все не решаюсь. А вдруг, понимаете...

Мужчина. Что вдруг? Все будет в порядке. Надо только подходящего кобеля приглядеть» [9, с. 20].

Мы узнаем о собачках все: как их зовут, что они умеют, каковы их повадки, даже то, что бабушка белого пуделя по отцовской линии живет в Одессе, но о жизни самих хозяев знаем только, что Мужчина не может жить без телевизора, а Женщина, напротив, прекрасно без него обходится. В сцене «Два пуделя» ни внутреннее, ни внешнее действие не завершено. Как отмечал Ю. Смелков, здесь применен принцип закольцованной композиции: развязка повторяет завязку. Этот принцип, трижды повторенный в каждой сцене «Триптиха...», начинает играть роль лейтмотива, тема неодушевленности человеческих контактов, монотонности существования последовательно проведена через три сцены. Видимо, поэтому герои обезличены: они не имеют ни имени, ни прошлого, ни настоящего. Их отличает какой-нибудь случайный, временный признак: бегун, йогиня, мэнээсы. Лейтмотив — вот что объединяет три бессюжетные сценки в пьесу, заставляет слиться мотивы драматизма («Бегун и йогиня»), комедию («Два пуделя»), лирику («Мэнээсы»). Жанр «Триптиха...», следовательно, можно было бы определить как «сцены из городской жизни».

К этому же жанру можно отнести, на наш взгляд, пьесу А. Соколовой «Люди, звери и бананы». Как видим, драматурги нередко предпочитают «большим жанрам» сценку, в которой предполагается изучение какой-нибудь одной стороны человеческого характера или взаимоотношений. Пьеса «Люди, звери и бананы», как и «Триптих для двоих», составлена из сценок, где действуют два героя. Принцип случайности действия подчеркивается драматургом, сравнивается с веселой игрой «Угадай»: «Угадай в хаосе точек картину. Угадай и будешь свободен, как никогда, угадаешь — вырастут крылья и ты полетишь... Угадай хотя бы одну фигуру, обведи ее чистой четкой линией и скажи себе: «Браво!» [19, с. 171]. Принцип случайности подчеркивает и подзаголовок: «Семь коротких пьес, нанизанных, как бусы, на одну нить». Они, действительно, соединяются почти произвольно: нет ни сюжета, ни героя, общего для всех сценок, в каждой — свой конфликт. В стремлении воссоздать действительность, реальную жизнь тоже проявляется чеховская традиция. Правда, здесь она воспринята, может быть, не столько под влиянием театра,

сколько под влиянием кино, в частности лент неореалистов, которые многому учились у Чехова.

В пьесе А. Соколовой восемь сцен объединены не единством действия, а единством настроения. Поэтому «Люди, звери и банианы», пожалуй, одна из многих современных пьес, для которой характерна особая поэтическая атмосфера, своего рода «подводное течение»: в сценке «Тише» — это рассказ о полете над морем, в «Стариках» — сон, в «К нам в город приехал...» — появление пары влюбленных в сияющем ореоле. Поэтические метафоры органически связаны с эпизодами из повседневной жизни героев, они возникают как бы сами собой, так же, как в разговорах о детском плаче, денежном долге, фильме, старыхботах и творчестве начинается звучать тема хрупкости семейного счастья, женского одиночества и одиночества стариков, но, несмотря ни на что, всечеловеческой любви к жизни. Патетика сменяется юмором, будничными разговорами. По-чеховски символична последняя сцена «Вставайте, люди!». В коммунальной квартире ранним утром не спят только двое: девяностолетний старик Лазарь Сергеевич и Тата, мать-одиночка. Старик плохо слышит, но понимает все, что ему говорит или хочет сказать Тата. Диалог, который, казалось бы, должен быть неконтактным, превращается в интересный разговор о смысле жизни: «А что вам не дает покоя мой возраст? Вы думайте про свой, а я своим очень доволен. (Надевая пальто). Я еще собираюсь дожить до лета, я хочу посмотреть, как эти палки на балконе станут цветами, как вылезет трава из земли... А потом я хочу посмотреть, как все это опять покроется снегом, и, возможно, увижу... Вполне...»

Где-то вдруг тихо зазвучала «Хабанера». Возможно, кто-то включил радио.

О н. Что?

О н а. А я молчу.

О н. И правильно — молчите! Что вы знаете об этой ужасной, об этой прекрасной, об этой ... другой такой больше не будет жизни?! (Публике). Сейчас довесит.

О н а. Только не берите бутылки!

...Лазарь Сергеевич выходит... а небо за окном становится все светлей и звуки «Хабанеры» все громче» [19, с. 189].

Для пьесы характерна условность: два стула — это и обстановка комнаты молодоженов, и сразу две квартиры, и кафе, и скамейка, и даже клетка для зверей. Наиболее ярко условность проявляется в сценке «К нам в город приехал...»: здесь актеры без специальных костюмов и грима должны сыграть цирковых зверей — льва Зураба и пантеру Терру. В использовании условности как художественного средства в драматургии тоже видится чеховская традиция. Приведем отрывок из дневниковой записи Мейерхольда: «А. П. Чехову, пришедшему всего второй раз на репетицию «Чайки» [11 сент. 98 г.] в Московском художественном театре, один из актеров рассказывает о том, что в «Чайке» за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки. — Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон

Павлович. — Реально, — отвечает актер. — Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после небольшой паузы говорит. — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина-то испорчена... Сцена, — говорит А. П., — требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего» [21, с. 13—14]. Возможно, именно с чеховским пониманием драматического искусства как квинтэссенции жизни связано стремление выразить значительное содержание через показ локального жизненного пространства, стремление современных драматургов к лаконичности («ничего лишнего»).

Итак, следует отметить, что «пьеса для двоих» конца 70-х — начала 80-х гг. развивается под значительным влиянием драматургии А. П. Чехова, используя и развивая найденные им приемы: эпизацию драматического действия, соединение разножанровых элементов, композицию как средство драматизации действия, переакцентировку действия с внешнего на внутреннее (отсутствие сюжета), неконтактный диалог, жанровый контраст, лиризм (создание «настроения»); по-чеховски развивает приемы условности.

Вместе с тем современная «пьеса для двоих» стремится обогатить традицию новыми художественными средствами и мотивами. Так, А. Гельман использует прием «перевернутой» композиции, характерный не столько для психологической, сколько для его производственной драмы. Для камерных пьес драматурга характерно также сочетание психологизма и публицистики, что создает особый художественный эффект, усиливает эмоциональное восприятие. А. Гельман выводит трагедию из подтекста, что и позволяет отнести «Наедине со всеми» и «Скамейку» к определенному жанру.

В ином жанре написаны сценки С. Злотникова «Бегун и йогины», «Два пуделя», «Мэнээсы» («Триптих для двоих»). Это — «сцены из городской жизни», объединенные темой. Драматург, показывая механистичность существования своих героев, использует не только «закольцованную композицию», но и «закольцованный диалог».

Пьесе «Люди, звери и бананы» тоже можно отнести к жанру «сцен». Но, в отличие от С. Злотникова, А. Соколова широко использует приемы условности, что сообщает произведению поэтичность.

Следует отметить, что современная «пьеса для двоих», творчески применяя традиции драматургии XIX в., в частности чеховские, не просто реставрирует художественные приемы, а развивает одну из самых мощных тенденций современной советской литературы — реалистическую. Этим и объясняется обращение современных драматургов к богатейшему арсеналу средств психологического анализа реалистов XIX в. Внутренний мир челове-

ка — основная тема камерных драм. Кстати, пристальный интерес к внутреннему миру современного человека характерен не только для литературы, но и для других видов искусства, например живописи, где выдвигается в число ведущих жанр портрета. Драматургическими портретами можно назвать и камерные пьесы, которые погружают читателя в духовный мир своих героев, минуя традиционный сюжет. По-видимому, нет причин выделять «пьесы для двоих» в отдельный жанр, но можно тем не менее отметить, что камерная пьеса имеет определенные особенности. Кроме того, что в ней действуют только два героя и отсутствует сюжет, это еще и атмосфера эмоциональной экспрессии, которая придает традиционным жанрам определенный оттенок. Поэтому, не выделяя эти пьесы как жанр, можно в то же время выделить их как подвид к основным драматургическим жанрам и их видам. Например: «пьеса для двоих» — драма-трагедия, «пьеса для двоих» — трагикомедия и т. д.

Среди основных черт социалистического реализма С. Петров отметил психологический анализ — «едва ли не самое существенное условие глубины реалистического изображения человека» [13, с. 304]. А так как этот художественный прием является главным в камерных пьесах, то проблемы жанра, поэтики здесь тесно смыкаются с проблемой героя. Не случайно именно традиции чеховской драматургии находят в этих пьесах свое наиболее полное воплощение. Когда «пьесы для двоих» упрекают в отсутствии положительного героя, приводя в пример производственную драму, вспоминается высказывание К. Станиславского о драматургии А. Чехова, прозвучавшее в 30-е годы: «Но, может быть, самые приемы чеховского письма и творчества слишком мягки для современного человека? Общепринятый прием для изображения на сцене передового человека-революционера требует эффектно-театрального и энергичного протеста, резкого обличения, грозного требования. Этого, действительно, нет в произведениях Чехова. Но от этого произведения его не становятся менее убедительными и сильными по своему воздействию. В своих призывах к обновлению жизни Чехов часто пользуется приемом «от противного». Он говорит: и этот славный человек, и другой, и третий, и все неплохие люди, и жизнь их красива, и недостатки смешны. Но все, взятое вместе, — скучно, ненужно, нудно, безжизненно. Как же быть? Необходимо менять все, общими усилиями, стремиться к иной, лучшей жизни» [21, т. 1, с. 275—276]. В «пьесах для двоих» то же чеховское «доказательство от противного», а главное — пафос обновления во имя лучшей жизни, что, безусловно, созвучно нашей действительности.

1. Бердников Г. Чехов-драматург. М., 1972. 2. Брук П. Поэма о жизни и смерти // Театр. 1985. № 1. 3. Вишневецкая И. Тревоги на марше // Современная драматургия. 1983. № 2. 4. Гельман А. Скамейка // Современная драматургия. 1983. № 2. 5. Гельман А. Наедине со всеми. М., 1983. 6. Дмитриев Л. Испытание делом // Лит. обозрение. 1983. № 2. 7. Дуганов Р. О жанре // Театр. 1985. № 1. 8. Ефремов О. Наедине с собой // Современная драматургия. 1983. № 2. 9. Злотников С. Триптих для двоих. М., 1982. 10. Коренева М. Драматургия. // Литература в США в 70-е годы XX века. М., 1984. 11. Мейер-

хольд В. Статьи, письма, речи, беседы. (1917—1939): В 2 ч. М., 1968.
12. Паперный З. Вопреки всем правилам... Пьесы и водевили Чехова. М.,
1982. 13. Петров С. Социалистический реализм. М., 1984. 14. Ремез А. Что-
нибудь одно // Современ. драматургия. 1983. № 1. 15. Рудницкий К. Режиссер
Мейерхольд. М., 1969. 16. Семанова М. Чехов-художник. М., 1976. 17. Смел-
ков Ю. Драма — род литературы // Вопр. лит. 1983. № 7. 18. Смелянский А.
Наши современники. М., 1972. 19. Соколова А. Люди, звери и бананы //
Театр. 1984. № 3. 20. Станиславский К. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1954—
1957. 21. Чехов А. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1954—1957. 22. Шах-Азизо-
ва Т. Чехов и западноевропейская драматургия // В творческой лаборатории
А. П. Чехова. М., 1966.

Статья поступила в редколлегию 01. 08. 85
