

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГАОУ ВО «ЮЖНЫЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»



На правах рукописи

Аббасхилми Абдулазиз Яссин Аббасхилми

**ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА В ИРАКЕ:
ВОСПРИЯТИЕ И ОЦЕНКА**

10. 01. 01. – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор М.Ч. Ларионова

Ростов-на-Дону

2015

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Личность и творчество А.П. Чехова в восприятии иракской критики	19
1.1. Роль Палестинского Православного Общества в распространении русской литературы на Арабском Востоке.....	19
1.2. Начало освоения творчества А.П. Чехова в арабском мире. Первая книга о Чехове Наджати Сидки.....	27
1.3. Восприятие и оценка личности и творчества Чехова иракской критикой. Книга Шакира Хасбака.....	41
Глава 2. Пьесы А.П. Чехова на иракской сцене: интерпретации и рецепции	66
2.1. Сценическая судьба водевилей А.П. Чехова.....	68
2.2. «Лебединая песня» А.П. Чехова на иракской сцене: формы адаптации.....	80
2.3. «Чеховское» и «шекспировское» в пьесе Ауатиф Наим «Плыви в море глаз» по мотивам «Лебединой песни» А.П. Чехова.....	96
2.4. «Большие» пьесы А.П. Чехова и их сценическое осмысление.....	103
2.5. Сценические версии рассказов А.П. Чехова в Ираке.....	124
Заключение	142
Литература	146

ВВЕДЕНИЕ

В современном многополярном и поликультурном мире остро встает вопрос не только о роли России, но и о роли русской культуры в изменившихся геополитических обстоятельствах. Поэтому особого внимания заслуживают положительные примеры взаимодействия русской и зарубежных литератур. История культурных отношений России и ряда арабских стран выдержала проверку временем. Русская и арабская литературы хотят быть интересны любому, а не только национальному читателю, но в то же время стремятся сохранить свою самобытность, национальную укорененность. В этом залог самосохранения литератур и в то же время их интеграции в мировой литературный процесс. Как сказал И.О. Шайтанов, «границы ... в пространстве культуры наделены способностью не только разделять, но и связывать, предоставляя место для встречи и диалога – для *диалога культур*» [Шайтанов 2010: 637].

Во многих странах Арабского Востока любят и знают русскую литературу. В университетах изучают творчество русских писателей, на театральных сценах ставятся русские пьесы, произведения русских писателей издаются большими тиражами.

Одним из самых популярных русских писателей во многих арабских странах: в Ираке, Египте, Сирии, Ливане – был и остается А.П. Чехов. Он писал о том, что касается каждого человека: о добре и зле, справедливости и долге, о том, что ценность личности заключается не в должности, а в достоинстве. Чехов создал такую форму рассказа, которая повлияла на новеллы арабских писателей. Он способствовал становлению современного арабского театра. Понимая Чехова, арабский читатель лучше понимает себя и свой народ. Но и русский читатель, по нашему мнению, изучая арабское отношение к Чехову, видит в творчестве этого писателя что-то новое, объединяющее всех людей.

Впервые арабы встретили имя Чехова в 1905 г. в сборнике русских рассказов, переведенных на арабский язык Ибрагимом Джабиром. Этот перевод был сделан с языка оригинала, и это важно, потому что чаще произведения русской литературы попадали на Восток в английских и французских переводах. Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался интенсивным развитием культурных отношений России с арабскими странами. Этому во многом способствовала деятельность Императорского Православного Палестинского Общества¹. Властителями дум многих молодых арабов, «наряду с классиками отходившего поколения, иногда звучавшими... уже прошлым», стали «старший, более мягкий Чехов и молодой – мятежный буревестник Горький» [Крачковский 1956: 313].

Литературы народов Востока, как показал В.М. Жирмунский, в средние века развивались не только параллельно с европейскими литературами, но и шли впереди них. К рубежу XIX–XX вв. положение изменилось, поскольку страны Востока «оказываются выключенными из процесса буржуазного развития, становясь в дальнейшем объектом колониальной эксплуатации» [Жирмунский 1979: 69]. Исторические судьбы арабских стран складывались по-разному, но в них было и нечто общее. После революции 1917 г. на Арабский Восток хлынул поток русских эмигрантов, тогда как в Ираке, Сирии и других странах испытывали сильнейший политический и культурный интерес к России именно в связи с социальными и общественными преобразованиями в ней: «Ломка феодального уклада и возникновение буржуазных отношений в развитых арабских странах в конце XIX – начале XX в. типологически совпадали с характером российской действительности второй половины XIX века» [Али-Заде 2005: 228].

¹ Любопытно, что первые переводы рассказов Чехова в Японии, как показала С.А. Михайлова, были опубликованы в журнале православного прихода японской церкви г. Нагоя. Там же были напечатаны переводы Пушкина, Лермонтова, Майкова, Л. Толстого [Михайлова 2013].

Ориентации ряда арабских стран на советскую Россию способствовала и европейская политика. Так, в 1917 г. Англия оккупировала Ирак, где сразу началась борьба за национальную независимость, поддержанная местной интеллигенцией, появление которой – тоже результат социальных процессов рубежа веков. Выдвигаются требования демократических свобод и женской эмансипации.

После победы в Великой Отечественной войне авторитет Советского Союза в арабских странах возрос, одновременно усилилась освободительная борьба арабских народов, добивавшихся политической независимости. В 1943 г. были установлены дипломатические отношения СССР с Египтом, в 1944 г. – с Ираком, Сирией и Ливаном. Правда, иракская монархия разорвала эти отношения в 1955 г., но в 1958 г., после ее свержения, дружеские связи с Советским Союзом были восстановлены.

Интерес к России закономерно вылился в интерес к русской культуре и литературе. По мнению Б.В. Чукова, возможности классической арабской литературы, ее тем, сюжетов, поэтики на новом историческом этапе были исчерпаны [Чуков 2005: 253]. Тогда как русская литература представила новые типы героев, отразила новые отношения в обществе. В арабской литературе появилась проза европейского типа, чему способствовали развитие переводческой деятельности и оценка переводных произведений. Кроме того, как заметил М. Аладдин, «большинство арабских писателей на этом этапе были сторонники марксизма, который распространился в 40-х и 50-х годах во всех арабских странах» [Аладдин 1984: 193].

Значение русской литературы XIX в. давно признано во всем мире. Оно определяется и напряженными духовными поисками русской классики, и ее открытиями в области жанра, и вниманием к человеку, даже самому «маленькому». Особое место в ряду русских писателей принадлежит Чехову. Чехов оказался на рубеже классической русской литературы и модернизма: грандиозного прорыва XIX столетия и трагического опыта века XX. Чехов – последний классик и первый модернист.

Чехов заставил читателей пересмотреть свои литературные и общественные вкусы и убеждения. Как в свое время Пушкин, он обращался к знакомым и много раз обсужденным темам и предлагал взглянуть на них по-новому. «Маленький человек» дочеховской литературы вызывал жалость и сострадание, заставлял возмущаться социальной несправедливостью. Чехов в период острого интереса к социальным и классовым вопросам обвинил маленького человека: по его мнению, человек не бывает большим или маленьким. Все проблемы – внутри человека, в его рабской и лакейской психологии, вытравить которую может только сам человек.

Его вхождение в литературу было, по словам исследователя, «аномальным»: он поднялся из низов к вершинам литературной жизни [Страда 2007: 22].

Чехов реформировал театр. Его пьеса «Чайка» с треском провалилась при первой постановке, а теперь эта птица красуется на занавесе МХТ и нет театральной труппы в мире, которая не поставила бы хоть одну чеховскую пьесу. По количеству постановок на сцене Чехов стоит на первом месте в мире. В Ираке нет ни одного значительного режиссера, который бы не ставил Чехова.

Но если европейская реакция на творчество А.П. Чехова широко известна, так, например, «английская чеховиана насчитывает более двух десятков солидных монографий, а число журнальных статей, рецензий и откликов на переводы чеховских произведений, на постановки его пьес превышает несколько сотен» [Шершевская, Литаврина 1997: 406], то роль русской литературы в становлении и формировании арабских литератур еще требует изучения и осмысления.

Общим местом в филологической науке стало утверждение, что Чехов «запечатлел в русском – общечеловеческое, в разнообразии российских характеров и типов – все многообразие человеческой природы, во временном – вечное» [Старикова 2013: 55]. Однако не до конца проясненным остается то, как понимается это общечеловеческое и вневременное в разных концах

земли, что именно чеховское «присваивают» себе разные народы. Естественно предположить, что на Востоке и Западе Чехова понимают по-разному. Самой своей биографией, темами своего творчества, демократизмом и гуманизмом Чехов понятнее арабам, чем европейцам, которые в основном видят в его произведениях тоску, рутину повседневной жизни, интеллигентскую рефлексию.

Арабское восприятие Чехова может быть непонятно европейцам, которые находятся во власти «европоцентризма» – «механического перенесения категорий, открытых в истории и культуре стран Запада, на явления, наблюдаемые в истории и культуре стран Востока» [Конрад 1966: 27] см. также: Жирмунский 1979: 83]¹. Зато оно хорошо понятно в России, где Чехова длительное время воспринимали подобным образом, пока «европоцентризм» не одолел российских читателей и литературоведов. Изучая арабское восприятие личности и творчества Чехова, встраивая это восприятие в русское культурное сознание, мы лучше понимаем не только арабскую культуру, но и русскую.

Тема «творчество Чехова в арабских странах» разработана в российском литературоведении пока недостаточно. Говоря о значении русской литературы, Б.И. Бурсов писал: «Россия издавна представляла собой все человечество глубже, чем любая страна мира. Она никогда не была ни собственно Западом, ни собственно Востоком, хотя по своей сущности принадлежала к Западу» [Бурсов 1967: 43]. Современные российские востоковеды писали о влиянии русской классики на арабских литераторов, о типологических схождениях русской и арабских литератур [Али-Заде 1974, 1983, 2007; Бальтерманц 1972; Билык 2007; Борисов 1961; Долинина 1953, 1960; 1968, 1973; Имангулиева 1991; Кирпиченко 1980, 1986, 1999; Кирпиченко, Сафронов 2002-2003; Коцарев 1976; Путинцева 1977; Чуков 1970, 1975, 1997 и др.]. Но в этих работах речь идет главным образом о

¹ О «европоцентризме» и возникшем в качестве ответа «востокоцентризме» см.: [Гринцер 1997: 5].

египетской и сирийской литературах. Культурная ситуация в Ираке освещена по сравнению с другими в меньшей степени.

Специальных исследований, посвященных системному анализу восприятия и оценки творчества Чехова в арабских странах или в одной арабской стране, пока мало. Небольшой, всего пять страниц, обзор «Чехов в арабской литературе» содержится в третьем томе собрания сочинений крупнейшего востоковеда, главы отечественной школы арабистики И.Ю. Крачковского [Крачковский 1956: 312-316]. Долгое время в советском и российском литературоведении работы И.Ю. Крачковского были едва ли не единственным источником сведений о роли творчества и личности Чехова в становлении и развитии арабских литератур. В Советском Союзе были защищены две кандидатских диссертации на похожие темы. Автор одной из них – «А.П. Чехов в арабской литературе» – сирийская исследовательница Надя Хост представила обширный круг свидетельств чеховского «присутствия» в арабских литературах, проанализировала работы арабских критиков и литературоведов, показала влияние Чехова на сирийских и египетских писателей [Хост 1970]. В диссертации Хамдани Ахмеда Али Ахмеда «Творчество А.П. Чехова в оценке арабской критики» подробно рассмотрены критические отзывы о драматургии русского писателя [Хамдани 1988]. Оба автора почти не обращаются к иракскому материалу.

Недостаток в научном знании о восприятии творчества Чехова в арабских странах был отчасти восполнен изданием ИМЛИ РАН «Чехов и мировая литература» в серии «Литературное наследство» (т. 100). Книга третья этого издания содержит материал об отношении к творчеству и личности писателя в арабских странах, в частности в Ираке. Автор обзора «Чехов в арабских странах» Э.А. Али-Заде в соответствии с принятым в издании планом характеризует арабские переводы произведений Чехова, анализирует критические и литературоведческие работы о Чехове в странах Арабского Востока, приводит отзывы арабских писателей о Чехове, рассказывает о сценических воплощениях его произведений [Али-Заде 2005].

По такому же плану построен обзор Б.В. Чукова «Чехов в Ираке», который вместе со списком литературы насчитывает четыре с половиной страницы [Чуков 2005].

В 2014 г. вышла обстоятельная работа Э.А. Али-Заде «Русская литература и арабский мир (к истории арабо-русских литературных связей)». В ней «освещается история литературных связей арабского мира с Россией от начала их возникновения во второй половине XIX века до наших дней» [Али-Заде 2014: 7]. Для нас эта книга представляет большой интерес, поскольку в ней рассмотрены вопросы освоения чеховского творчества в арабских странах и – в отдельном разделе – восприятие творчества Чехова в арабском мире. Иракская тема там представлена очень скромно, отдельными упоминаниями. Это свидетельствует о крайне малой разработке нашей темы в российском чеховедении.

Арабская «чеховиана», по верному замечанию И.Ю. Крачковского, небогата [Крачковский 1956: 315]. А иракская – тем более. Иракские критики находятся под большим влиянием своих египетских коллег. В целом арабские исследователи часто обращаются к русской литературе. В основном это критические статьи в журналах. Но есть и специальные работы, скорее, критического, чем литературоведческого характера. Это, в первую очередь, книга Наджати Сидки «Чехов» [Сидки 1947], хорошо известная во всем арабском мире, а также книги Шакира Хасбака «Антон Чехов» [Хасбак 1954] и Сабри Хафиза «Театр Чехова» [Хафиз 1973]. Эти и другие работы будут подробно рассмотрены в первой главе нашей диссертации.

На некоторое время в Ираке в связи с политическими обстоятельствами наступил перерыв в изучении русской литературы и творчества Чехова. Однако эта работа продолжалась выпускниками иракских вузов. Так, на кафедре русского языка факультета иностранных языков Багдадского университета на русском языке были защищены магистерские диссертации Хадила Халиля «А.П. Чехов в арабской критике» [Халиль 1996], Халафа Эльмусави «Театр Чехова в Ираке» (1996), Тахсина Азиза «Ранние рассказы

А.П. Чехова в арабских переводах» (1997), а в Институте изящных искусств на арабском языке магистерская диссертация по специальности «режиссер театра» Мухаммеда Кадыма «Пьесы Чехова на сцене иракского театра» [Кадым 2000]. Научный руководитель трех первых работ – профессор Дия Нафи. Он защитил во Франции в 1971 г. диссертацию «Юмористические и сатирические элементы в рассказах молодого А.П. Чехова». Руководителем четвертой является известный в Ираке режиссер доктор Салах Элькасаб, о котором мы много говорим во второй главе нашей работы.

Главная задача диссертации Мухаммеда Али Кадыма – ответить на вопрос, может ли режиссер предлагать современное прочтение произведений Чехова. Автор рассматривает режиссерские решения чеховских пьес, различные формы сценографии. Критические отзывы о постановках не были объектом внимания. Автор сетует, что ему не удалось обнаружить источников по теме в арабской критике, хотя он провел инвентаризацию в центральной библиотеке Багдадского университета [Кадым 2000: 7].

Актуальность работы определяется, во-первых, взаимным притяжением русской и арабской культур в связи с политической ситуацией в мире, с активным взаимодействием России и некоторых арабских стран и, во-вторых, перспективами выявления их национальных особенностей и точек соприкосновения, что, в конечном счете, демонстрирует общечеловеческое значение русской литературы.

Объект исследования – произведения А.П. Чехова в оценке и понимании Арабского Востока.

Предмет исследования – отражение в иракской критике и литературе общечеловеческого и национального содержания как творчества Чехова, так и воспринимающей его культуры, особенностей русской и арабской художественной ментальности.

Цель диссертации – установить и проанализировать причины и художественные результаты особенностей национального восприятия и оценки личности и творчества А.П. Чехова в Ираке.

Для достижения этой цели необходимо решить следующие **задачи**:

1) показать, как складывается «образ» Чехова в арабской критике, какие качества его творчества оказались для нее наиболее привлекательными; проследить динамику критического восприятия Чехова от историко-биографических оценок до эстетического освоения;

2) проанализировать сценические интерпретации чеховских произведений в Ираке; выявить, какие свойства чеховской драматургии в наибольшей мере соответствуют традициям иракского театра;

3) проанализировать особенности освоения чеховского творчества в современных арабских драматических рецепциях чеховских произведений.

Материалом диссертации стали произведения А.П. Чехова, книги и статьи иракских критиков, театральные рецензии, литературные и сценические рецепции чеховского творчества в Ираке.

Методологической основой работы являются труды крупнейших российских и зарубежных ученых в области изучения творчества А.П. Чехова (М.П. Громов, Б.И. Зингерман, В.Б. Катаев, М.А. Мурина, З.С. Паперный, Э.А. Полоцкая, А.П. Скафтымов, И.Н. Сухих, А.П. Чудаков и др.) сравнительного литературоведения (М.П. Алексеев, А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, Н.И. Конрад, И.О. Шайтанов и др.), востоковедения (И.Ю. Крачковский, Э.А. Али-Заде и др.) и в области рецептивной эстетики и герменевтики (Г.-Г. Гадамер, М.М. Бахтин, Х.-Р. Яусс и др.)

Методы исследования соответствуют целям и задачам работы. Поскольку мы говорим о влиянии личности и творчества Чехова на культурную жизнь Ирака, их восприятию и оценке, а также о формах адаптации и интерпретации, мы обращаемся к синтезу элементов сравнительного метода, герменевтического подхода и рецептивной эстетики.

В сравнительном подходе нас интересует тот аспект, который связан не с заимствованиями, не с многочисленными фактами параллелей, а с изучением восприятия личности и творчества писателя в иноэтнической и иноязычной среде. В.Э. Вацуру в статье, завершающей и комментирующей

книгу М.П. Алексеева «Пушкин и мировая литература», писал: «Процесс освоения русской культурной традиции иными культурными традициями – процесс, ближайшим и непосредственным образом входивший в компетенцию... сравнительного литературоведения». И далее он еще раз формулирует одну из задач сравнительного метода: «анализ освоения и усвоения инациональных культурных ценностей, неизбежно сопряженных с переосмыслением, изменением культурного контекста» [Вацура 1987: 583]. Так ученый обозначил исследовательское пространство, где пересекаются интересы сравнительного метода, герменевтики и рецептивной эстетики. Об этом пересечении говорил и В.М. Жирмунский: творческая интерпретация чужого литературного наследия тесно связана с его теоретической интерпретацией, которая проявляется, в том числе, и в высказываниях критики [Жирмунский 1982: 13]. Мы в нашей работе говорим не о влиянии, а о восприятии влияния – активном освоении и переработке творчества Чехова в Ираке. Элементы сравнительного метода позволяют понять динамику литературного движения и формирования художественных ценностей как в Ираке, так и в России.

Одна из основных посылок сравнительного метода – мысль о единстве и закономерности мировых литературных и общественных процессов. При всем отличии социально-исторических условий Ирака XX в. от России рубежа XIX-XX вв. интерес к творчеству Чехова и его востребованность арабской культурой свидетельствует об их равноценности со стадиальной точки зрения. А выявление стадиально-типологических аналогий – важная задача сравнительного метода, наряду с анализом международных взаимодействий литератур.

Эти взаимодействия, по мнению Н.И. Конрада, могут изучаться следующим образом: выявление связей между разными литературами, выяснение их причин и характера, раскрытие последствий этих связей для отдельных литератур и мирового литературного процесса. [Конрад 1966: 310]. Эти направления исследований и их последовательность во многом

определили логику нашей работы. При этом в центре внимания оказывается, по убеждению Н.И. Конрада, «своя», в нашем случае – русская литература. Тот факт, что автор диссертации не принадлежит русской культуре, как нам кажется, усиливает наши позиции, поскольку он сам представляет собой пространство культурного диалога.

Всякое взаимодействие литератур закономерно и обусловлено. А.Н. Веселовский назвал это «встречным течением» [см.: Веселовский 1989, 2001]. Для того чтобы оно стало возможным, необходимо, чтобы аналогичные «тенденции (идеи и настроения, темы и образы) уже наличествовали в данной стране», – писал В.М. Жирмунский [1979: 21].

Эту форму литературного взаимодействия П.А. Гринцер охарактеризовал так: «“Чужая” форма наполняется актуальным для воспринимающей литературы содержанием, а “чужое содержание” подается в более или менее привычной форме» [Гринцер 1997: 48]. «Адаптация» личности и творчества Чехова к иракскому культурному сознанию проявилась в специфическом отборе фактов биографии писателя, истолковании его произведений, создании переложений и обработок с перенесением конфликтов, событий и героев на местную почву. И здесь мы вступаем в область рецепции (восприятия и осмысления) и герменевтики (понимания).

Рецептивная эстетика – одно из приоритетных направлений современного литературоведения, сформировалось в 60-е гг. XX века на базе тезисов Х.-Р. Яусса [Яусс 1995]. Литературная рецепция, понимаемая как процесс «эстетического восприятия объективного историко-литературного факта», предполагает в качестве конечного результата либо индивидуальную интерпретацию произведения (корректность которой во многом зависит от уровня литературоведческой компетентности реципиента), либо «творческое перевоплощение того или иного литературного прообраза, праидеи, исходного мотива в нечто качественно новое» [Карпушкина 2000: 2-3]. Изучение литературы в рецептивном аспекте становится необходимостью

вследствие выраженного влияния классической литературы – как непосредственного, так и опосредованного – на сознание современного носителя культуры.

Сразу оговоримся: теоретики рецептивной эстетики понимали под реципиентом человека той же культуры, того же уровня развития, что и воспринимаемый текст. В нашем случае речь идет о разных ментальностях, о разных уровнях восприятия литературы. Арабская литература в начале XX в. только обретала свое современное лицо, ее больше интересовали социальные, а не собственно художественные процессы. Поэтому из положений рецептивной эстетики нас в первую очередь привлекает мысль об историко-рецептивном анализе произведения, который проясняет его социально-историческую специфику бытования в инонациональной среде. Мы понимаем рецепцию, вслед за Яуссом, скорее как интерпретацию литературного произведения в соответствии с эстетическим опытом и «горизонтом ожидания» читателя, как историю вхождения чеховских произведений в чужую культуру, как процесс исторического восприятия их смысла в чужой культуре.

В основных постулатах рецептивной эстетики мы следуем за Ю.Б. Боревым: смысл произведения исторически изменчив и зависит от принадлежности воспринимающего к той или иной рецептивной группе; опыт читателя имеет историческую, групповую и индивидуальную составляющие; ими определяется онтологический статус произведения – социальное положение, рейтинг, бытие в обществе [Борев 2002: 22]. Основной критерий оценки произведения – общественная практика, формой которой является читательская реакция.

Из этого следует наше обращение к учению о понимании смысла литературного произведения как высказывания – к герменевтике. Герменевтика как самостоятельная научная дисциплина была разработана в трудах Г. Гадамера (Германия) и П. Рикёра (Франция), а в русской науке – М.М. Бахтина.

Главное понятие герменевтики – понимание. По Гадамеру, понимание речи – это не сумма пониманий отдельных слов, а усвоение смысла всего высказывания. Применительно же к произведению искусства мало понять его смысл, надо быть затронутым этим смыслом [Гадамер 1991]. Понимание одновременно интуитивно и рационально. Рациональное понимание и есть истолкование, интерпретация текста. Герменевтика видит в интерпретации перекодировку произведения, перевод его на другой язык. В нашем случае это не метафора. Понимание творчества Чехова в Ираке – это перевод на арабский язык и адаптация к другой знаковой системе культуры, когда толкуемые произведения и литературные факты преобразуются в воспринимающем сознании и становятся отличными от оригинала, одновременно теряя и приобретая смыслы. Так чужая культура «овладевает» Чеховым, «присваивает» его себе.

В этом случае мы имеем дело в прямом смысле с «досотворением» Чехова. Но при этом, в полном соответствии с мыслью П. Рикёра «понимание самого себя через понимание иного» [Рикёр 2008: 56], через это «досотворение», множественность смыслов, их редукцию и добавление, происходит углубление русского понимания Чехова и национального своеобразия русской литературы как метавысказывания. Русская и арабская литературы вступают в диалогические отношения, формой которых, согласно М.М. Бахтину, является не только спор, но и согласие. В таком диалоге читатель (критик, писатель) делает «чужое» «своим», получает возможность духовно обогатиться опытом другой культуры и выразить себя [Бахтин 1979].

Научная новизна диссертации заключается в том, что впервые

- 1) системно рассмотрены восприятие и оценка творчества Чехова в Ираке и формы его художественного освоения;
- 2) проанализированы книги и статьи иракских критиков, посвященные творчеству Чехова, театральные рецензии на спектакли по произведениям писателя;

- 3) прослежена динамика восприятия творчества Чехова в Ираке;
- 4) выявлены особенности чеховского творчества, наиболее востребованные литературой и театром Ирака.

Наименее значительную роль в восприятии и оценке творчества Чехова в Ираке и формах его художественного освоения играли прямые подражания. Гораздо более интересными оказались критические работы, театральные адаптации и рецепции чеховских произведений. Мы, в отличие от наших предшественников, собрали максимально полный список критических отзывов о творчестве Чехова и постановках чеховских пьес в Ираке и на их основе постарались создать целостную картину чеховского «присутствия» в литературной и театральной жизни Ирака.

Теоретическое значение работы: результаты исследования позволят углубить представление о сравнительном изучении русской и зарубежной литератур, об особенностях восприятия русской литературы на Арабском Востоке, о переводе «текста» одной культуры на художественный язык другой, о путях и методах сравнительного изучения художественных образов в литературе разных стран, а также уточнить некоторые положения рецептивной эстетики и герменевтики для тех случаев, когда автор и читатели принадлежат разным культурным традициям.

Практическая значимость: материалы и результаты исследования могут быть использованы при разработке лекционных курсов по русской литературе XIX века, спецкурсов по творчеству Чехова, компаративистике и рецептивной эстетике в России и Ираке.

Положения, выносимые на защиту

1. Литературная критика в Ираке в отношении Чехова развивалась от историко-биографических оценок к эстетическому осмыслению чеховского творчества. Иракская чеховиана долгое время находилась под большим влиянием социологического подхода к творчеству Чехова. Постепенно было оценено его мастерство в области повествования, создания характеров,

изображения внутреннего мира героев, художественной символики, новаторство драматургии.

2. Авторы сценических интерпретаций произведений Чехова в Ираке стремились как к сохранению художественного мира писателя, так и к его переосмыслению в соответствии с традициями национального театра, его условно-символической природой, что отчасти соответствует особенностям театра Чехова. Наиболее близкими иракским режиссерам, зрителям и театральным критикам оказались водевили Чехова и одноактные пьесы, что объясняется, с одной стороны, материальными возможностями небольших театральных трупп Ирака и, с другой стороны, социальной и психологической проблематикой, которую усматривали в пьесах Чехова в Ираке. Самым любимым и популярным стал драматический этюд «Лебединая песня», главная тема которого – судьба актера – оказалась особенно актуальной для иракской театральной и общественной жизни.

3. Драматические рецепции чеховских рассказов иракской писательницы Ауаутиф Наим представляют собой следование духу, а не букве произведений Чехова. Переноса события и героев на иракскую почву, они позволяют осмыслить произведения Чехова как «свои», делают их фактом арабской культуры.

Апробация работы. Материалы исследования представлены в 7 статьях общим объемом около 3,3 п.л. и докладах на Международных научных конференциях: «Творчество А.П. Чехова: рецепции и интерпретации» (Ростов-на-Дону, 2012), «Категории рационального и эмоционального в художественной словесности» (Волгоград, 2013), «Восток-Запад: Диалог культур в пространстве русской словесности» (Волгоград, 2014), «Чеховская карта мира. К 110-летию со дня смерти писателя» (Мелихово, 2014), «Чеховские чтения в Ялте: Чехов и Шекспир» (Ялта, 2015), «Философия А.П. Чехова» (Иркутск, 2015).

Структура работы: Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка источников.

Все переводы с арабского языка выполнены автором диссертации.

ГЛАВА 1

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА В ВОСПРИЯТИИ ИРАКСКОЙ КРИТИКИ

1.1. РОЛЬ ПАЛЕСТИНСКОГО ПРАВОСЛАВНОГО ОБЩЕСТВА В РАСПРОСТРАНЕНИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА АРАБСКОМ ВОСТОКЕ

Арабский Восток занимает важное место в истории и географии всего мира. Почти каждое государство всегда стремилось увеличить своё культурное и политическое влияние в этом регионе. Для успешного противостояния католическому и протестантскому натиску восточные патриархи нередко обращались к православной России. Русь ещё при князе Владимире в 1001 г. направляла туда посольство. К XII в. паломничества в Иерусалим приобрели массовый характер. Этот факт отражен в «Хождении игумена Даниила». Петр I, согласно преданию, хотел «перенести» Гроб Господень в Россию. При Екатерине II был сформулирован Греческий проект, где речь шла о новой концепции внешней политики России на православном Востоке [Лисовой 1999].

В 1882 г. в России было создано Императорское Православное Палестинское Общество (ИППО). Его возникновение определялось развитием дипломатических и культурных российско-арабских отношений. Это была первая русская организация, оказывающая поддержку паломникам в Святую Землю и ведущая целенаправленную работу по распространению и укреплению православия и – шире – русской культуры среди арабов. Предшествующие структуры, как Русская духовная миссия в Иерусалиме, Палестинская комиссия и др., были исключительно религиозными. История Императорского Православного Палестинского Общества пока описана фрагментарно. Мы будем обращаться к наиболее полным работам [Тихвинский 1974; Юзбашян 2000; Россия в Святой Земле 2000; Крылов, Сорокина 2007].

Представителем Палестинского общества в Таганроге был И.И. Чайковский, брат известного композитора. По его ходатайству Городская дума уступила безвозмездно обществу место «в 178 квартале под № 6, заключающем в себе 293 квадр. сажени, за каковой дар председатель Палестинского общества Великий Князь Сергей Александрович выразил городскому управлению признательность» [Филевский 1898: 279].

Согласно уставу, Общество было призвано осуществлять следующие основные функции: обустройство паломников из России в Палестине; просветительская и благотворительная работы среди местного населения, издательская и научно-исследовательская работа по изучению истории и современного состояния ближневосточного региона, по организации раскопок и научных экспедиций.

С самого начала своего существования Императорское палестинское общество развернуло плодотворную деятельность: приобретались земельные участки, где строились гимназии, школы, медицинские учреждения, православные храмы и церкви. К началу Первой мировой войны в Палестине, Сирии и Ливане Общество владело более 70 га земли. За год из России в Палестину прибывало до 12 тысяч паломников. Медицинские учреждения ИППО помогали больным, независимо от их религиозной принадлежности, в отличие от европейских больниц, которые принимали на лечение исключительно католиков и протестантов.

Широкий след оставила просветительская деятельность ИППО. Общество содержало в 1900 г. 70 школ, в 1904 г. – 87, в 1907 г. – 101. Только в Бейруте с помощью русского педагога М.А. Черкасовой было устроено пять народных школ. Более 11 тысяч арабских детей учились в школах Общества. Кроме арабских учителей, приезжали преподаватели из России. В отличие от европейских школ, где обучение осуществлялось исключительно на европейских языках, в семинариях и школах ИППО преподавание велось на арабском языке. Курс обучения в начальных школах продолжался 4-5 лет. Значительная часть начальных школ имела детский сад или

подготовительные классы, куда принимались дети 3-6 лет [Старокадомский 1965: 178].

Для успешного обучения местного населения лучшие школьные учебные пособия переводились на арабский язык. Большое значение отводилось обучению русскому языку и литературе. Британский исследователь Дерек Хопвуд писал: «То, что школа была русской и в ней преподавался русский язык, создавало ей определенную репутацию и атмосферу. Знание русского языка было предметом гордости» [Хопвуд 1992: 11]. Более того, приобщение к русской классике расширяло духовный кругозор учеников, облегчало им выход в мировое культурное пространство.

В Бейт-Джала (1890 г.) и в Назарете (1900 г.) были открыты женская и мужская семинарии для подготовки школьных учителей, где преподавание осуществлялось только на русском языке. Получившие диплом лучшие выпускники семинарий для продолжения обучения направлялись в Россию. Известные русский арабисты акад. И.Ю. Крачковский, проф. М.О. Аттая, проф. Н.А. Медников, специалист по арабским диалектам Д.В. Семенов экзаменовали слушателей, а также составляли программы для школ и семинарий [Крачковская 1954; Оде-Васильева 1956]. Русская система обучения, базировавшаяся на учебных программах, которые составляли на весь учебный год, получила широкое распространение. Усвоив программу и сдав зачёт, ученик мог быть переведен в следующий класс.

Русские семинарии и школы отличались от иных учебных заведений Святой Земли того времени. Кульсум (Клавдия Викторовна) Оде-Васильева, выпускница женской учительской семинарии, а потом преподаватель Назаретской мужской учительской семинарии ИППО, вышедшая замуж за русского врача и ставшая известным советским востоковедом, первой арабской женщиной-профессором, писала: «Характерный штрих рисует разницу в целях деятельности европейских миссионерских обществ и Палестинского общества. Первые... старались арабов-мусульман обращать в христианство и резко высказывались против ислама. А вот в школах

Палестинского общества не только никогда не делали этого, но старались знакомить нас, арабов-христиан, со славным прошлым нашего народа, даже с возникновением ислама, знакомили с историей родной литературы» [Оде-Васильева 1965: 175].

Просветительская работа ИППО на рубеже XIX-XX вв. проявлялась не только в Палестине, но и соседних странах. В.А. Крачковская в воспоминаниях писала: «По всей Палестине можно было путешествовать в начале XX в., владея одним русским языком» [Крачковская 1954: 123-124]. И.Ю. Крачковский также отмечал: «Знание русского языка редко находило себе практическое применение в дальнейшей деятельности питомцев русских школ, но прикосновение к русской культуре, русской литературе оставляло неизгладимый след на всю жизнь... И недаром так много современных писателей старшего поколения, не только переводчиков с русского, но и творцов, сказавших свое слово для всего арабского мира, вышло из стен Палестинского общества» [Крачковский 1955: 55].

По словам известного арабиста, восточные учителя были очень хорошо образованны. И.Ю. Крачковский вспоминал: «Попадая в какую-нибудь деревушку на Ливане, я, прежде всего, осведомлялся, нет ли по соседству „Медресе Московийе“ – русской школы, и поскорее стремился побывать там. <...> я знал, что детишки, если я случайно зайду в класс, вставая, нараспев произнесут „здра-авствуйте“ <...>. Я знал, что, услышав про мое происхождение, меня окружают, немного дичась на первых порах, черноглазые учителя или учительницы и расспросам не будет конца. Более храбрые иногда переходили на русский язык, звучащий с каким-то трогательным акцентом в устах, привыкших с детства к другой фонетике. Часто встречал я, однако, педагогов, настолько свободно владевших языком, что приходится удивляться, как они могли в такой степени его усвоить, никогда не покидая родины. Если не все они с легкостью говорили, то все хорошо знали и выписывали журнал “Нива”, у каждого можно было увидеть в комнате томики Тургенева или Чехова, даже только что начавшиеся

появляться томики “Знания”, а иногда такую литературу, которая в самой России считалась запрещенной» [Крачковский 1955: 54-55]. Разумеется, такая просвещенность педагогов сказывалась на учениках: они воспринимали русскую культуру и литературу не только посредством учебников и книг, но и благодаря своим учителям, которые тепло относились к русской классике.

Русские школы, семинарии и гимназии закончили такие известные арабские писатели и общественные деятели: ливанский писатель Михаил Нуайме, палестинский журналист, писатель Селим Кубайн, сирийские писатели Абдулмесих Хаддах и Несиб Арида, талантливый прозаик, поэт, палестинский переводчик Искандер Эльхури Эльбейтджали. Михаил Нуайме, который после окончания семинарии в Назарете несколько лет прожил в России, в Полтаве, вспоминал: «Моим любимым предметом уже в Назарете была литература... В семинарии я скоро погрузился в русскую литературу. Передо мной точно открылся новый мир, полный чудес. Я читал с жадностью. Едва ли существовал какой-нибудь русский писатель, поэт или философ, которого бы я не перечитал... Литературный застой во всем говорящем по-арабски мире, бросился мне в глаза, когда я покинул Россию. Это действовало удручающе и было обидно до крайней степени для человека, воспитанного на тонком искусстве Пушкина, Лермонтова и Тургенева, на “смехе сквозь слезы” Гоголя, на увлекательном реализме Толстого, на литературных идеалах Белинского и, наконец, на высокой человечности самого мощного, глубокого, полного и наиболее проникновенного среди всех русских писателей – Достоевского» [цит. по: Крачковский 1956: 226].

Некоторые выпускники русских учебных заведений стали первыми переводчиками русских произведений на арабский язык. Так, Селим Кубайн переводил Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, М. Горького; Халиль Бейдас – прозу А.С. Пушкина и роман-эпопею Л.Н. Толстого «Война и мир»; Антон Баллан – Н.С. Лескова, А.П. Чехова, М. Горького. Михаил Искандер познакомил

арабского читателя с творчеством Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского.

Интересно, что просветительская деятельность Общества имела и другой эффект: целый ряд выпускников палестинских школ с блестящим уровнем знания русского языка получили возможность преподавать арабский язык на востоковедческих факультетах вузов Москвы, Ленинграда, Баку и Киева. Так, уроженец Триполи (Ливан) Антуан Хашшаб преподавал арабский язык в Петербургском университете с 1904 по 1919 гг. Сириец Тауфик Кезма, бывший директор семинарии в Назарете, читал лекции по арабской грамматике в Киевском университете на протяжении долгих лет. Палестинец Пантелеймон Жузе, который одним из первых составил учебник по русскому языку и русско-арабский словарь для арабских учеников, вёл обширную научно-исследовательскую, преподавательскую и переводческую деятельность в Казанском и Бакинском университетах.

К. Оде-Васильева, внесшая существенный вклад в развитие советской арабистики, преподавала арабский язык и арабскую литературу на восточном отделении Ленинградского государственного университета, в Московском государственном институте международных отношений и Дипломатической Академии. Она до конца дней сохранила любовь и признательность своей новой родине русскому народу. В воспоминаниях «Взгляд в прошлое» она писала: «Памятуя, что я обязана своим образованием и положением России, я считаю себя неоплатной должницей русского народа. Вступая в восьмой десяток жизни, я низко кланяюсь русскому народу и говорю сердечное русское спасибо» [Оде-Васильева 1965: 176].

Издательская деятельность – одно из важнейших направлений работы ИППО. Издавалась, в первую очередь, различная религиозно-православная литература. Но благодаря трудам сотрудников Общества было издано множество научных исследований по арабистике, исламоведению, палестиноведению, археологии, медицине, географии и этнографии стран Ближнего Востока. В 1881 г. был напечатан первый выпуск Православного

палестинского сборника. С 1886 г. Обществом издавались «Сообщения», публиковавшие материалы научного характера. ИППО сыграло значительную роль в появлении и развитии таких научных и литературных изданий Ирака, Сирии и Палестины, как «Эльнафаис Эльсирийат», «Эльмашрик» и «Лугат Эльараб» [Бердников 1983: 89].

Особенно следует отметить такие выдающиеся работы, изданные в первые послереволюционные годы, как перевод М.А. Салье с подлинника «1001 ночи», как «Историю новой арабской литературы» академика А.Е. Крымского, как десятки научно-исследовательских работ и учебных пособий по изучению ближневосточных языков и диалектов.

Всего же в ведении ИППО находилась коллекция из редчайших книг и рукописей, насчитывавшая около 20 тыс. наименований. После 1917 г. библиотека была передана сначала Академии истории материальной культуры, затем – Ленинградскому отделению АН СССР. В 1992 г., когда Президиум Верховного Совета РФ принял постановление о возвращении Обществу исторического имени, ему было возвращено и его имущество.

В 1908-1910 гг. большое путешествие по Палестине, Сирии, Ливану совершил Игнатий Юлианович Крачковский, оставленный при Петербургском университете для подготовки к профессорскому званию арабист, впоследствии ставший одним из светил отечественного востоковедения.

И.Ю. Крачковский путешествовал по Арабскому Востоку как раз в то время, когда престиж России там был особенно высок, в городах было много русских вывесок, торговцы говорили по-русски и дети приветствовали ученого по-русски [Фролова 2007: 15].

Из всех многочисленных научных достижений и открытий И.Ю. Крачковского выделим одно – курс лекций по современной арабской литературе, получивший широкую известность и признание, в том числе и в арабских странах. Эти лекции появились во многом благодаря поездке на Восток, когда, посещая «русские места» в Палестине, Сирии и Ливане, он

получил возможность познакомиться с представителями передовой арабской интеллигенции. Именно в этих людях И.Ю. Крачковский увидел «грядущую силу» [Крачковский 1955: 50]. Если ведущие западные и русские арабисты того времени ограничивали свои научные изыскания изучением памятников древней и средневековой арабской письменности, не придавая особого значения арабской общественной мысли конца XIX – начала XX в., то И.Ю. Крачковский сумел предугадать, что современная арабская литература займет свое место среди мировых литератур. Справедливость этих слов была подтверждена временем. И наиболее яркий тому пример — присуждение Нобелевской премии по литературе в 1988 г. египетскому писателю Нагибу Махфузу.

Действительный и пожизненный член Палестинского общества академик И.Ю. Крачковский был одним из тех, кто верил в возрождение научных традиций Общества. С 1934 по 1951 гг. он был бессменным его председателем. В то время, когда русские исследователи не могли вести наблюдения среди арабского населения, И.Ю. Крачковский считал необходимым собрать и подготовить квалифицированных востоковедов в главных научных центрах страны, создать прочную школу советской семитологии.

Главным итогом деятельности Общества можно считать создание и сохранение Русской Палестины. В настоящее время ИППО продолжает вести свою работу по трём главным направлениям Устава: помощь паломническому движению, поддержка духовных интересов России за рубежом и развитие культурно-просветительской деятельности, связанной с исследованием прошлого и настоящего стран Ближнего Востока.

1.2 НАЧАЛО ОСВОЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА А.П. ЧЕХОВА В АРАБСКОМ МИРЕ. ПЕРВАЯ КНИГА О ЧЕХОВЕ НАДЖАТИ СИДКИ

Освоение и восприятие творчества А.П. Чехова в арабских странах началось в первые годы XX в., когда в Палестине начали переводить его рассказы на арабский язык. В девятнадцатом веке русская литература, в отличие от западноевропейской, была почти не известна на Арабском Востоке. Но в конце девятнадцатого века появились первые переводчики с русского языка, а не с западных переводов. Русская литература освободилась от литератур и языков-посредников, которые представляли свой взгляд на нее, взгляд, осложненный чужими и не всегда сочувственными смыслами. Арабские переводчики оказались свободны в выборе материала.

Обращение к творчеству Чехова объяснялось, как пишет Э.А. Али-Заде, «потребностями общественно-исторического развития арабского общества. Из мировой культуры арабская интеллигенция воспринимала то, что давало ей возможность глубже осмысливать собственные проблемы. Ломка феодального уклада и возникновение буржуазных отношений ... в конце XIX- начале XX вв. типологически совпадали с характером российской действительности второй половины XIX века; русская классическая литература оказалась близкой к арабской реальности, в большой мере соответствуя развитию общественной мысли в арабском мире на данном этапе» [Али-Заде 2005: 228].

Переводчики вольно обращались с русским текстом, не переводили крупных произведений русской литературы, и их выбор часто носил случайный характер, но все же их деятельность обогатила арабскую литературу и впервые познакомила арабского читателя с некоторыми классиками русской литературы, среди которых был и Чехов.

Большинство первых переводчиков Чехова – это выходцы из Палестинского общества. Хорошо владея русским языком, они переводили непосредственно с русского, «факт, который в последующие периоды, к

сожалению, не повторялся» [Крачковский 1956: 312]. В 1905 г. учитель одной из школ Палестинского общества в Сирии Ибрагим Джабир сделал первый перевод на арабский язык рассказов Чехова. В 1913 г. еще один учитель Антон Баллан перевел пять рассказов Чехова и семь – Л. Толстого [Крачковский 1956: 313]. За прошедшие сто лет Чехов стал одним из самых популярных и востребованных русских писателей во многих арабских странах.

Однако арабская критика осваивала чеховское творчество медленнее, чем читатели. Долгое время образцом формы для арабских писателей был Мопассан. Чехов же привлекал внимание прежде всего «человечностью» содержания. Однако уже в конце двадцатых годов не только писатели, но и критики стали интересоваться стилем Чехова и его художественным мастерством. Первыми на этом пути были египтяне.

Каирский журнал «Эльхияль» («Полумесяц») в 1931 г. опубликовал статью «Исследование о принципах повествовательного искусства». Автор этой статьи Муауя Лоз критически оценивает большинство арабских рассказов. Он полагает, что их нельзя назвать настоящими, художественными рассказами, понятными всем народам. Он называет такие рассказы бабушкиными сказками, либо воспоминаниями о детстве, либо больше статьями, чем рассказами. Причина такого положения арабской новеллистики в низком образовательном уровне авторов, в отсутствии писательского опыта и фантазии. Тогда как жанр рассказа обладает огромными возможностями и выходит на первый план в современной арабской литературе.

Нельзя не учитывать достижения других литератур. Нужно изучать их внимательно и глубоко. Свою задачу М. Лоз видит в том, чтобы показать арабским писателям по-настоящему великие образцы. Он не хочет унижить или обидеть своих друзей-писателей, но он хочет научить их на хороших примерах, чтобы они подняли свое искусство на нестыдную высоту.

Одним из образцов М. Лоз считает творчество Чехова. «Кто читает Томаса Гарди, английского писателя, сразу увидит, как он изображает природу, тонко и поэтически <...> Гарди может посвятить десятки страниц одному описанию. Совсем не так делает русский писатель Чехов. Его описания кратки, одно-два предложения, но очень выразительны. Он укладывает в пару строк то, что Гарди не может уложить и в пятьдесят. Поэтому Чехов недосыгаем» [Лоз 1931: 1556]. Критик подчеркивает, что арабские писатели должны учиться у Чехова точности в выборе слова, которой у них нет: сказать «мухи летают в доме» иногда лучше, чем описывать беспорядок в каждой комнате этого дома.

Для автора рассказов главное раскрыть психологическое состояние героев через детали, точные слова. Этому может научить появившееся не так давно в европейской литературе символистское направление, предлагающее ёмкие и выразительные образы. Это направление, считает М. Лоз, и создало Чехова [Лоз 1931: 1556]. Можно положить в основу рассказа исключительное событие, как это делают многие арабские писатели, а можно показать движение мысли и души человека, как это делает Чехов. Первый путь намного проще, но он не даст значительных результатов. Второй требует художественного гения. Этот путь М. Лоз называет школой психологического анализа. Писатель, по его мнению, должен сочувствовать своим героям. Сочувствие и сострадание более важно и выразительно, чем изображение печальных обстоятельств [Лоз 1931: 1559].

И еще одно чеховское качество считает критик необходимым для настоящего писателя – правдивость. Очевидно, он имеет в виду достоверность изображаемого. Читатель должен узнавать в героях живых людей, а в событиях – окружающую его действительность. Но и не всякий факт обыденной жизни достоин стать предметом искусства [Лоз 1931: 1560].

Египетский журнал «Эльрисаля» («Миссия») в 1938 г. опубликовал небольшую заметку «Где Чехов писал свои рассказы». В ней рассказывается о доме Чехова в Мелихове, где были написаны многие его известные

произведения, например, пьеса «Чайка». К сожалению, имя автора этих строк неизвестно, но сам факт публикации свидетельствует о растущем интересе читателей не только к произведениям, но и к личности, к фактам биографии Чехова. Русский писатель начинает обретать для арабов вполне реальный и конкретный облик.

Журнал «Эльхияль» в 1939 г. разместил анонс книги Махмуда Теймура «Маленький Фараон и другие рассказы», где впервые было сказано о влиянии русской школы на стиль арабских писателей: «Несомненно, опыт русской литературы влиял на творчество Теймура. Когда читаешь его произведения, кажется, что читаешь рассказы Чехова или Куприна» [Без автора 1939: 1073].

М. Теймур, один из крупнейших представителей египетской новеллистики, начал читать Чехова в начале своего творческого пути, то есть в 20-е годы XX века. Он узнал о Чехове с чужих слов: в кружке египетской интеллигенции кто-то прочитал «Дуэль» Чехова в переводе на английский язык. До этого, по его словам, арабская литература не знала вкуса русской литературы, даже не попробовала ее. Исключение составлял Толстой, но и его знали как философа, а не как писателя. Чехов перевернул писательский мир М. Теймура, который до этого считал себя тесно связанным с французской литературой, с представителями реалистической школы – Вольтером, Бальзаком и Мопассаном. Русский рассказ, представленный Чеховым, существенно повлиял на арабского писателя. Он пишет: «Чехов показал мне искусство, которого я не знал раньше. Его литература открыла новый мир, не похожий на тот, что представлен в английской и французской литературе. Этот чеховский мир отражает подлинную жизнь, он не приукрашивает и не искажает ее» [Теймур 1960: 56].

В то время, когда были написаны эти строки, русская литература заняла прочное место в культурной жизни Арабского Востока, не меньшее, чем литературы европейские. Это не удивительно, говорит М. Теймур, потому что русских дух близок восточному духу. Арабским писателям более

близки темы, касающиеся повседневной жизни и отражающие трагедию этой жизни, поэтому очевидно влияние на них русского рассказа, отличающегося гуманизмом и правдивостью. Чехов и его творчество – наглядный пример этого явления. В арабских библиотеках собрано большое количество произведений Чехова, а читатели ценят и любят его больше других писателей. Чехов сильно повлиял на арабских писателей, особенно молодых, и продолжает завоевывать себе последователей в новых и новых поколениях [Теймур 1960: 57].

В 1942 г. журнал «Эльрисаля» поместил статью Халиля Хиндауи «Антон Чехов – русский писатель мирового значения». Автор дал краткую справку о жизни Чехова, в том числе сообщил, что Чехов подписывал свои первые рассказы псевдонимом Антоша Чехонте. Но позже сам Чехов не был доволен многими сочинениями Антоши Чехонте. И всё же эти ранние юмористические рассказы выявляют дарование Чехова в написании коротких юмористических рассказов, которые были очень популярны. Затем общее настроение творчества Чехова переменялось, и Х. Хиндауи в этой статье дает примеры рассказов Чехова, в которых отражаются тоска и грусть. Х. Хиндауи также говорит о героях и темах Чехова: «Чехов изобразил типы людей из разных социальных слоев, показал читателю русского человека в разных обстоятельствах: работающим в поле, на заводе, путешествующим <...> Но что бы он не изображал, читатель ощущает тоскливую атмосферу жизни» [Хиндауи 1942: 13]. Чехов не приукрашивает действительность, не говорит высоких слов о героизме: «прекрасные повести писателя посвящены жизни русской деревни, которая похожа и на нашу деревню, например, в повести “Мужики”» [Хиндауи 1942: 13]. Гуманный взгляд Чехова охватывает весь мир, несмотря на то, что он говорит о русских людях. Конечно, в египетской, или иракской деревне не увидишь русский самовар, но в изображении жизни и людей у Чехова много общего с жизнью в арабской деревне. Х. Хиндауи обращает внимание на стиль Чехова: «Талант и объективность позволяют Чехову изобразить отрицательные стороны жизни.

Его произведения наполнены глубоким сочувствием к человеку. Он не язвит, не насмехается, а жалеет своих героев. Он немногословен, не вдаётся в мелочи, он схватывает главное – саму жизнь» [Хиндауи 1942: 15]. Критик верно понял отношение Чехова к своим героям. Насмешка Чехова не жестокая, а с комическим и юмористическим оттенком. Юмор Чехова – самостоятельная тема, о которой написано много и в России, и в арабских странах.

Говорит Х. Хиндауи и о драматургии Чехова, особенно о пьесе «Три сестры». Он подчеркивает оптимизм пьес Чехова. Приводя финальный эпизод пьесы «Три сестры», когда оркестр играет вслед уходящим военным и Ирина, обнимая сестер, говорит: «О, милые сестры, жизнь наша еще не окончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем ... Если бы знать, если бы знать!», – Х. Хиндауи делает вывод, что сильная сторона жизненной философии Чехова состоит в том, что он всегда оставляет своим героям надежду, пусть и неясную, несмотря на все тяготы и неспособность героев к продолжению жизни [Хиндауи 1942: 15]. Герои Чехова поддаются отчаянию, они не делают ничего, чтобы понять ценность жизни и постараться изменить ее, но автор дает им силы продолжать жить и надежду на светлое будущее.

Сравнивая Чехова с Г. Ибсенем, Х. Хиндауи отмечает важную особенность русской литературы: «норвежская таинственность не соответствует духу русской литературы, перед которой со всей откровенностью и упрямством стоят проклятые вопросы жизни» [Хиндауи 1942: 15]

Таким образом, Х. Хиндауи нарисовал образ Чехова как писателя и как человека. Эта статья расширила представление арабских читателей о Чехове, потому что они успели полюбить его рассказы и нуждались в глубоком знакомстве с их автором и с особенностями его произведений.

Важную роль в арабском восприятии Чехова сыграла небольшая статья художественного руководителя Египетского театрально-музыкального объединения Заки Тулеймата, даже не статья, а предисловие к пьесе «Медведь» в его переводе, опубликованной в 1944 г в каирском журнале «Эльхиляль». З. Тулеймат писал: «арабские актеры и режиссеры пока знакомы только с некоторыми произведениями русской литературы <...> египетские театры показали только три русские пьесы: “Воскресенье” и “Анну Каренину” Льва Толстого и “Преступление и наказание” Достоевского¹. Поэтому я хочу поставить пьесу Антона Чехова “Медведь”, чтобы египетский театр познакомился с третьим великим русским драматургом» [Тулеймат 1944: 42].

В своём маленьком предисловии переводчик предупреждал, что оно не может раскрыть особенности пьесы с точки зрения стиля, интересного живого диалога и психологии героев. Он указал только на то, что Чехов смог раскрыть истину, которая есть в каждом человеке: «Есть два сильных чувства – любовь и ненависть. Они представляют собой две противоположности, живут в сердце, и сердце колеблется между ними и может вдруг полюбить то, что ненавидело раньше, и возненавидеть то, что раньше любило». «Чехов смог выявить двойственность человеческой природы. Психология открыла это только сейчас, спустя много лет после смерти Чехова», – добавляет З. Тулеймат. И это подтверждает глубину мысли Чехова и его знание человека. З. Тулеймат закончил своё предисловие такими словами: «Это качество творчества Чехова превращает его в общечеловеческую литературу, которая адресована всему человечеству, невзирая на различия вер, языков и территорий» [Тулеймат 1944: 42].

На предисловие переводчика к пьесе как на новый этап восприятия арабскими читателями и критиками русской литературы указал И.Ю. Крачковский: «Нет, конечно, нужды останавливаться на деталях его

¹ Имеются в виду сценические версии этих произведений, больше известные в Египте, чем романы.

взглядов, ... которые могут иногда разойтись с анализом нашего литературоведения; важно подчеркнуть, как серьезно относятся к творчеству Чехова крупнейшие представители современной арабской литературы, как они не только ищут у него ответа на вопросы художественного мастерства или тонкого анализа внутренних движений души, но даже обращаются за объяснением современности» [Крачковский 1956: 315].

Большое значение для арабской чеховианы имела книга Наджати Сидки «Чехов», опубликованная в 1947 г. в Египте в серии «Икра» («Читай»). Это первая самостоятельная книга произведений Чехова с предисловием переводчика о жизни писателя, его произведениях и особенностях его творчества. В нее вошли некоторые маленькие рассказы Чехова и одноактные пьесы. Как написал Мухаммед Юнис, «Наджати Сидки принадлежит к тем арабским писателям, которые узнали русскую литературу из первоисточников, читали её по-русски» [Юнис 1985: 111]. Сам Н. Сидки сказал: «Я не был первым, кто перевел Чехова прямо с русского языка. В начале этого века в Палестине была школа, выпускники которой перевели произведения Чехова, Толстого, Тургенева и др. во время Османского владычества, но таких переводов мало и они часто далеки от оригинала. К тому же миссионерская, проповедническая цель школы ограничивала интерес к русской литературе православием, религиозной литературой. Доказательством является то, что после революции в России в 1917 году многие литераторы оставили эту работу и через двадцать пять лет почти забыли русский язык» [Сидки 1947: 8].

Книга Н. Сидки опирается, как показала А.А. Долинина, на русские работы о Чехове, в частности, книгу А. Измайлова «А.П. Чехов (1860-1904): Биографический набросок» (1916 г.), воспоминания брата писателя М.П. Чехова, письма Чехова и полностью переведенные и представленные в книге воспоминания Н.Д. Телешова [Долинина 1953].

В предисловии Н. Сидки рассказал о причинах, побудивших его обратиться к творчеству Чехова. Сначала он издал книгу о Пушкине, которая

вызвала большой интерес арабских писателей и поэтов к русской литературе. Они попросили создать новую книгу, и выбор Сидки пал на Чехова, потому что, стремясь создать рассказы на арабские темы, в которых бы чувствовалось биеение жизни, которые были бы богаты красками, событиями и чувствами и лишены пустословия, арабские новеллисты обычно обращаются к художественному опыту Чехова.

Н. Сидки выделил в творчестве Чехова три периода. Первый период, по его мнению, длился до 1887 г. В это время Чехов был больше известен как автор юмористических рассказов, которые публиковались в юмористических журналах. Все видели в нем одаренного юношу, но никто тогда не предполагал, что он станет великим русским писателем. Второй период – это время признания, когда Чехов достигает известности и славы. Его произведения ставят серьезные и глубокие проблемы.

Говорит Н. Сидки и о поездке Чехова на остров Сахалин, о жизни в Мелихове. Арабский критик рассказывает о пьесе «Чайка», о провале ее первой постановки в Александринском театре в Петербурге и о том, что эта неудача не сломила Чехова. Он продолжал писать пьесы и написал «Дядю Ваню», «Три сестры» и «Вишневый сад». Далее Н. Сидки пишет: «Взгляд Чехова на человека особый и отличается от Толстого, Достоевского и Тургенева: у него нет героев, а есть разные человеческие типы. <...> Он изображает настроение и психологическую реакцию людей на разные ситуации, анализирует их характеры, поведение и привычки. Тонкие чеховские детали, которые обычно не замечают, имеют глубокий психологический смысл. Вокруг них строятся чеховские образы, и ими измеряется ценность человеческой жизни» [Сидки 1947: 18]. Этот анализ чеховских образов свидетельствует о глубоком и тщательном изучении творчества Чехова.

Третий этап, по словам Н. Сидки, это период всеобщего признания Чехова великим драматургом. В этот период Чехов «заставил своих героев размышлять, он показал особый тип русского образованного человека,

интеллекта, блуждающего в мире противоречий, погрузившегося в мечты и безволие <...> За размышлениями героев читатель обнаружит мудрые и возвышенные мысли самого писателя, которые он выразил тонко и мастерски, ... и имя его заняло место сразу после Толстого» [Сидки 1947: 19]. Этот этап жизни Чехова Сидки называет временем славы и известности. Пьесы имели большой успех, а повести и рассказы печатались большими тиражами, переводились на другие языки. Чехов стал признанным знатоком тайн человеческой души. Н.Сидки рассказал о многих фактах личной жизни писателя: о дружбе с Толстым, о болезни и жизни в Ялте, о женитьбе писателя на актрисе Московского художественного театра, исполнительнице ролей в его пьесах Ольге Книппер. С особенным чувством Н. Сидки повествует о последних минутах Чехова, его смерти в Германии и отправке его тела в Москву.

Н. Сидки приводит многие не известные арабским читателям факты чеховской биографии, даже упоминает греческую школу, в которой Чехов учился всего год. Он подчеркивает, что мальчиком он был молчалив и замкнут, чувствовал себя одиноким и ненужным. Сидки почти полностью переводит и помещает в книгу письмо А.П. Чехова брату Николаю (март 1886 г.) о воспитанных людях: они уважают человеческую личность, сострадательны, болеют душой за других людей, платят долги, чистосердечны и боятся лжи, не унижают себя, не суetsy, уважают свой и чужой талант, воспитывают в себе эстетику. Это письмо Н. Сидки назвал «конституцией» Чехова на протяжении всей его жизни. В качестве подтверждения чеховских мыслей переводчик привел эпизод с отказом Чехова от звания почетного академика Императорской академии наук, который был связан с тем, что сначала такое звание было присвоено М. Горькому, а потом отозвано на основании того, что Горький находился под следствием.

Многие арабские читатели не знали, что Чехов был врачом. Н. Сидки приводит и факты врачебной биографии писателя. Но рассказ о жизни и

творческой судьбе русского писателя не единственная цель арабского критика и переводчика. Н. Сидки показывает влияние Чехова на начинающих новеллистов и даёт им свои советы. Он рекомендует молодым писателям жить среди людей и много ездить по стране, потому что художник не может найти темы для своих рассказов, сидя в четырех стенах. Подчеркивается стремление русского писателя к реализму, хотя само это слово не употребляется. Автор книги говорит о чеховской неудовлетворенности жизнью, о том, что каждого читателя или зрителя «начинают манить смутные мечты, зовущие к светлому будущему» [Сидки 1947: 35]. Самой характерной особенностью чеховского творчества являются «тонкие касания жизни, которые запутывают душевное состояние человека» [Сидки 1947: 40]. «В пьесах Чехова, – говорит Н. Сидки, – есть восходы и закаты, печки, самовары, фортепьяно, родственники и еще тысячи мелочей, которые создают ощущение подлинной жизни» [Сидки 1947: 28].

Завершает вступительную статью Н. Сидки подборкой высказываний Чехова и цитат из его произведений. Например, «Говорят, что философы и истинные мудрецы равнодушны. Неправда, равнодушие – это паралич души, преждевременная смерть» («Скучная история») или «Назначение человека или ни в чем, или только в одном – в самоотверженной любви к ближнему» («Рассказ неизвестного человека»).

Книга Н. Сидки является ценным исследованием жизни Чехова и его творчества в арабской филологии. Она дала арабскому читателю много сведений о литературном пути Чехова с самого начала его деятельности, когда он был еще студентом медицинского факультета Московского университета, вплоть до того, как он достиг славы и мировой известности. Это первая арабская книга о Чехове была в свое время очень популярной, и доказательством этого может служить второе издание, появившееся через 20 лет после выхода первого, то есть в 1967 г., что довольно редкое явление в арабской литературе. Эта книга – один из важнейших источников для арабского читателя, интересующегося творчеством Чехова.

Однако у нас есть сомнения, что Н. Сидки переводил Чехова с русского языка. Так, он пишет о трех романах, якобы написанных Чеховым, – «Поздние цветы» («Цветы запоздалые» – А.А.), «Золотая коса» («Зеленая коса» – А.А.), «Ненужная победа». Но потом будто эти «романы» Чехову не понравились, он их больше не печатал и они исчезли (! – А.А.) [Сидки 1947: 14-15]. Похоже, что Н. Сидки называет романами все большие произведения писателя, например, повесть «Степь». В книге Н. Сидки есть и другие неточности. Так, название рассказа «Зеленая коса» переведено как «Золотая коса», «Вишневый сад» – как «хадика», место для отдыха возле дома, а не как «бустан», собственно фруктовый сад, хотя есть точный перевод Сухейля Идриса, «Скучная история» – как «Скучная биография» и т.д. Но главное, «Дядя Ваня» переводится как «Эльам Ваня», то есть брат отца, а не брат матери (Эльхаль), тогда как из пьесы ясно, что речь идет о дяде – брате матери Сони. Если бы Н. Сидки имел дело с оригиналом, а не с переводами на европейские языки, он не совершил бы такой, значимой для арабов, ошибки.

Книга Н. Сидки вызвала критические отзывы. В ливанском журнале «Эльадиб» («Литератор»), появилась статья Сухейля Идриса, где сказано: «Существует много переводов рассказов Чехова на арабский язык. Но всего этого пока недостаточно, чтобы узнать Чехова. Описание жизни и творчества Чехова ограничивается поверхностным рассказом, в котором нет анализа и выводов. Это простая характеристика жизненных этапов, цитирование чужих суждений. Автор книги приводит только отдельные факты, чтобы показать значение Чехова. Нужно глубже изучать жизнь писателя и ее влияние на его произведения, выявить особенности его творчества и авторской позиции. Все это не было учтено. <...> Можно выбрать один из известных романов или одну из повестей Чехова и на примере этого произведения продемонстрировать его достоинства и рассмотреть его героев» [Идрис 1947: 50]. Как видно, из критического отзыва, его автор сам не очень хорошо знает творчество Чехова, потому что тот не писал романов. Но появление этого

отклика свидетельствует о насущной потребности более близкого знакомства с творчеством Чехова в арабских странах. Верно, что читателям нужно было глубокое исследование художественного мира Чехова, но им также нужно было больше узнать о русском писателе, о его жизни. Именно это и сделал Н. Сидки в своей книге.

Иракский критик Мухаммед Юнис заметил: «о детстве писателя Сидки пишет: “Чехов родился семнадцатого января 1860 года, его дедушка был крепостным крестьянином, а отец – купцом. Его мать Евгения Яковлевна была родом из известной купеческой семьи”. Эти слова Наджати Сидки можно понять так, что Чехов жил богато, потому что его отец был купцом и мать из купеческой семьи, а на самом деле Чехов жил бедно и его детство было трудным и безрадостным» [Юнис 1985: 111]. На самом деле оба критика не совсем правы. Отец Чехова, действительно был купцом, но ему так и не удалось разбогатеть. И детство будущего писателя было непростым. Но для нас важна специфика восприятия личности русского писателя в арабских странах, связанная с их социально-политической историей.

Особо Н. Сидки и его критики подчеркивают, что герои Чехова – простые люди. Надо заметить, что под простыми людьми они понимают как обычных людей, так и социально обездоленных. Чехов воспринимается как писатель из народа. И это является одной из важнейших причин интереса к его творчеству. Для арабского читателя этические и социально-исторические аспекты чеховских произведений оказались важнее их художественных достоинств. В первую очередь, в личности писателя их привлекает его демократическое происхождение и трудовая биография. Многие критики подчеркивают трудное детство Чехова, которое выработало в нем силу воли, целеустремленность и работоспособность. Большое внимание уделяется и дружбе писателя с режиссерами и актерами Московского художественного театра. Это объясняется тем, что проблема театра и драматургии в творчестве Чехова рассматривается критиками как ведущая и наиболее значимая, о чем мы будем говорить в следующей главе. Медицинская деятельность писателя

становится объектом интереса, поскольку свидетельствует о том, что наука помогла выработке художественных принципов: объективности, пониманию всеобщих закономерностей жизни.

Сирийская исследовательница Надя Хост сформулировала основной принцип арабской чеховианы: «Нельзя отрывать произведения Чехова от общественных условий и анализировать их только психологически» [Хост 1970: 11]. На сирийском материале исследовательница приходит к выводу, что «Чехов вошел в арабскую литературу не как носитель грусти, разочарования и настроения одиночества. Он вошел как демократ, гуманист и защитник угнетенных, как учитель и пионер короткого рассказа» [Хост 1970: 5].

Как нам кажется, арабские критики, говоря о демократизме Чехова, находятся под большим влиянием «народной мысли» Л. Толстого. На самом деле, как совершенно верно заметил В.Б. Катаев, есть существенные различия в природе демократизма Чехова и Толстого: «в основе этих различий лежат как исторические, так и личные, биографические причины. Пиетет перед народом, искание путей к “почве”, к мужицкой “простоте и правде”, учение у народа – то, что было присуще Толстому и народническому направлению русской литературы в широком смысле этого слова, – чуждо Чехову-писателю. “Во мне течет мужицкая кровь, меня не удивишь мужицкими добродетелями”; “не Гоголя опускать до народа, а народ подымать к Гоголю”; “все мы народ...” – эти и другие высказывания Чехова выражают новую для русской литературы форму демократизма, демократизма природного и изначального, для выражения которого писателю не надо было опрощаться, переходить на новые позиции, что-то ломать в себе» [Катаев 1979: 62].

Таким образом, 40-е гг. XX в. можно назвать ознакомительным периодом арабского чеховедения, приближением личности и творчества Чехова к арабским читателям. В этот период формируются основные причины интереса к русскому писателю в арабском мире.

1.3 ВОСПРИЯТИЕ И ОЦЕНКА ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА А.П. ЧЕХОВА ИРАКСКОЙ КРИТИКОЙ. КНИГА ШАКИРА ХАСБАКА

В 50-е-70-е гг. на арабский язык были переведены многие работы советских ученых: В.В. Ермилова («А.П. Чехов»), В.Б. Катаева (статья «Слово о Чехове»), Б.И. Бурсова («Реализм сегодня и навсегда»), И.Г. Эренбурга («Перечитывая Чехова») и другие, а также «Литературные портреты» М. Горького и переписка Горького и Чехова. Параллельно осуществлялись переводы чеховских произведений. Это послужило становлению современной арабской чеховианы. В Египте, Сирии, Ливане появились интересные работы об особенностях художественного мира русского писателя: Абдулмалик Анвар «Философия Чехова: О литературе, искусстве и эстетике» (Египет, 1958), Эльнабульси Шакир «Чехов и искусство рассказа» (Египет, 1963), Ружди Рашад «Взгляд на искусство Чехова» (Египет, 1972), Магит Аладдин «Реализм в советской и арабской литературе» (Сирия, 1984), статьи сирийской исследовательницы Нади Хост и другие. В основном это журнальные публикации и предисловия к сборникам произведений Чехова. Их детальный разбор представлен в диссертации исследователя Хамдани Ахмеда Али Ахмеда «Творчество А.П. Чехова в оценке арабской критики» [Хамдани 1988] и монографии Э.А. Али-заде «Русская литература и арабский мир» [Али-заде 2014: 383-479]. В силу широты заявленной проблемы авторы диссертации и книги почти не затрагивают немногочисленных иракских работ.

Как шутят в Ираке: в Египте пишут, в Ливане печатают, в Ираке читают. Египетская критика, хорошо известная в Ираке, оказала существенное влияние на иракское восприятие творчества Чехова. Так, доктор Абдулилах Камальэльдин (Ирак) писал о книге Н. Сидки: «Во второй половине 40-х годов иракские литераторы познакомились с русским писателем Антоном Чеховым через книгу Наджати Сидки “Чехов” (1947), и это было началом знакомства со стилем рассказов и пьес русского писателя.

Книга оказала заметное влияние на арабских писателей именно гуманистического направления. <...> Внимание иракской творческой интеллигенции к шедеврам Чехова объясняется, во-первых и прежде всего, их гуманистическим содержанием, во-вторых, печалью и горем его героев. Но они мечтают о будущем, даже если у них нет будущего» [Камальэльдин 1989: 152-153].

Критик объясняет привлекательность произведений Чехова для иракцев сходством тяжелых исторических и политических обстоятельств России XIX в. и Ирака XX в.: «Причина человеческих переживаний, изображенных Чеховым, – в жестких условиях в России XIX в. (страна, в которой крепостное право продолжалось три столетия после его уничтожения в других европейских странах и наступления эпохи Возрождения), в отсталости и социально-политическом угнетении, эпидемиях и последствиях распада крепостничества. Лучше всего это понимала интеллигенция. Поэтому в чеховских пьесах герои либо кончают самоубийством, либо беззащитны перед грядущими событиями. Без сомнения, такая ситуация существовала не только в России прошлого века, но и во многих странах, где человек страдал от власти. Ирак до революции 1958 г. был в подобной ситуации, и этим объясняется интерес иракской интеллигенции к Чехову. Чехов – это рубеж в восприятии жизни человечеством. Это возможность остановиться, подумать и изменить действительность» [Камальэльдин 1989: 153].

К 50-м г. XX в. на арабский язык были переведены многие чеховские рассказы, повести и все пьесы, за исключением, пожалуй, «Безотцовщины», о которой нам не удалось найти упоминаний. Переводили Чехова и в Ираке. Мы не можем согласиться с утверждением Б.В. Чукова, что «открытие Чехова» в Ираке связано с именем Шакира Хасбака в 1954 г. [Чуков 2005: 255]. Первые переводы были осуществлены еще в 20-е гг. XX в. Тогда в одной из иракских газет был напечатан рассказ Чехова. А в 30-е гг. в иракской прессе появилось еще несколько рассказов. В последующие годы

появились переводы Мурада Михаила («Враги», «Устрицы»), Бакира Тауфика («Тоска»), Хусейна Джамиля («Душечка»), Анвара Шауля («Пари») и другие [Эльмафраджи 1951: 6]. В Ираке не было хорошей школы перевода, как в Ливане или Египте, позже писал Умар Абдулталиб в книге «Повествование в иракской литературе», потому что связь между Ираком и арабским миром была слаба, европейские языки были мало распространены в стране, средства массовой информации были редки и не обладали влиянием на людей. Переводы с русского начались позже, чем с других европейских языков. Иракские писатели, познакомившись с русской литературой, узнали, что такое реализм, что русский писатель не создает для читателя мир мечты, в котором читатель потеряется и не сможет вернуться к действительности [Абдулталиб 1971: 43].

Многие переводчики становились и критиками чеховского творчества, предваряя переводы обширными вступительными статьями. В 1954 г. к пятидесятой годовщине со дня смерти Чехова в Багдаде вышла книга Ш. Хасбака «Антон Чехов». Журнал «Эльтакафа Эльджадида» предпринял выпуск серии книг о великих писателях. Первой стала книга о Чехове. Ш. Хасбак перевел с одного из европейских языков несколько рассказов: «Попрыгунья», «Володя», «На пути», «На подводе», «Аптекарьша», «Врачебные советы», «Юбилей», «Хористка», «Жена», «После театра». Как видно, это и юмористические рассказы, и серьезные, проблемные произведения. Этой подборкой Ш. Хасбак начинал откровенный разговор о любви и браке, о социальных вопросах, который был новым и актуальным в иракском обществе. Так, рассказ «Жена» привлек внимание переводчика, поскольку образ самостоятельной и независимой женщины «был новым словом в национальной литературе, отражавшим революционную действительность» [Чуков 1982: 89]. На долю писателей выпадала «обязанность развенчивать вредные средневековые обычаи, бороться за эмансипацию женщины» [Чуков 2005: 255].

Некоторые из этих рассказов В.Б. Катаев назвал «рассказами открытия» Их герой, «обыкновенный человек, погруженный в будничную жизнь, однажды получает какой-то толчок – это обычно какой-нибудь пустячный случай, “житейская мелочь”. Затем происходит главное событие рассказа – открытие. В результате опровергается прежнее – наивное, или прекраснодушное, или шаблонное, или привычное, или беспечное, или устоявшееся – представление о жизни. Жизнь предстает в новом свете, открывается ее “естественный” порядок: запутанный, сложный, враждебный. Развязка также однотипна во всех случаях: герой впервые задумывается» [Катаев 1979: 12].

В обширном предисловии Ш. Хасбак подробно рассказал о жизни и творчестве Чехова, добавив таблицу с главными событиями чеховской биографии и датами выхода его известных произведений. Предисловие во многом следует за Н. Сидки. Сначала говорится о детстве писателя, когда тот страдал от бедности, жестокости отца и ответственности, которая рано легла на его плечи. Это распространенное мнение среди арабских критиков, вызванное, видимо, недостатком информации, отсутствием переводов писем Чехова и воспоминаний о нем, поскольку сам Чехов далеко не так однозначно относился к отцу и к своему детству. Затем речь идет о человечности писателя, которую Ш. Хасбак связывает с врачебной деятельностью Чехова и его поездкой на Сахалин, где писатель изучал жизнь заключенных. Самой сильной стороной чеховского творчества Ш. Хасбак считает правдивость: «Чехов не писал обо всех этих социальных и психологических типах, сидя в кресле и не выходя из дома, как это делают многие наши писатели. Сила его творчества в честности и объективности. Он старался проникать в самую глубину общества и личности, умел обращаться к простым людям, знал, о чем они говорят и думают, тонко понимал их проблемы, обладал способностью замечать самые незначительные детали. Эта глубокая связь с людьми в сочетании с не менее глубоким пониманием жизни и человеческой природы, юмором и сопереживанием делают творчество

Чехова образцом высокой литературы, где нежные чувства соседствуют с самым тонким гуманизмом» [Хасбак 1954: 8].

Ш. Хасбак обращается к молодым писателям и рекомендует им более тщательно изучать жизнь и людей, научиться видеть и понимать их проблемы, делать свои произведения честными, правдивыми и человечными. В творчестве Чехова отразилась его личность: общительность, дружелюбие, юмор, образованность, знакомство с литераторами, художниками и множеством обычных людей.

Очевидно, что иракская чеховиана находится под большим влиянием социологического подхода к творчеству Чехова, представленного в советской науке главным образом работами В.В. Ермилова [Ермилов 1951]. Именно он развивал мысль, что в детстве у Чехова не было детства, о преобладании социальной проблематики в чеховских произведениях.

Иракских критиков прежде всего привлекали рассказы Чехова. Они считали Чехова мастером рассказа, учителем молодых иракских писателей. При том, что Чехов долгие годы воспринимался в Ираке прежде всего как юмористический писатель, утверждалось его влияние на становление новой иракской литературы, перед которой стояла задача – «помогать художественными средствами утверждению новых сил, рождающихся в борьбе с внутренней и международной реакцией» [Чуков 1982: 89].

По мнению Ш. Хасбака, Чехов сделал рассказ средством не развлечения, а отражения жизни и раскрытия секретов человеческой души. Поэтому его рассказы были далеки от «повествовательного шума» [Хасбак 1954: 8]. Под «шумом» Хасбак понимает простую развлекательность, занимательность. Рассказы Чехова же – это реальные картины жизни, его герои – это не просто имена, написанные на бумаге, каждый из них – живой человек. Именно поэтому, полагает Ш. Хасбак, Чехова не понимают в Америке: «В Америке критикуют рассказы Чехова и говорят: о чем идет речь? ничего особенного, это не рассказ. Простота и искренность в рассказах Чехова не принимаются такой публикой, которая воспитана механическими

и ненормальными пьесами. Хороший рассказ у таких людей – это рассказ, который имеет увлекательное начало и удовлетворительный конец, который содержит романтику и пустяки одновременно. Можно ли так портить наши души? Мы даже не почувствуем разницу между болью и радостью. Надо помнить, что, даже если человек произведет миллион механизмов в год, зная в них все детали, это не уменьшит ценность вечного Чехова. Ценность эта останется волшебной навсегда, хотя все в жизни изменяется. Цветы растут, звезды блестят в небе, слезы в глазах ребенка, секрет смерти, любовь. И все красивые вещи, о которых написал Чехов, останутся и будут влиять на нас всегда» [Хасбак 1954: 20].

Привлекает Ш. Хасбака и оптимизм Чехова. При этом критик не различает точку зрения автора и его героев. Ш. Хасбак цитирует Петю Трофимова из пьесы «Вишневый сад»: «Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, – вот цель и смысл нашей жизни. Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали. Вперед! Не отставайте, друзья» (С. XIII, 227) – и говорит: «Разве можно назвать автора слов о высоких идеалах пессимистом? Мы уверены, что выразители таких высоких ценностей не могут быть пессимистами. Чехов был глубоко убежден в победе человека в этой борьбе с жизненными обстоятельствами. Мы можем смело утверждать, что Чехов был великим оптимистом» [Хасбак 1954: 19]. Убежденность в непреходящем оптимизме Чехова – свойство всей арабской критики. Однако в художественном мире Чехова все гораздо сложнее. Как писал В.Б. Катаев, авторская позиция Чехова «не сводится к утверждению собственного, заранее сформулированного знания о жизни. Но она обязательно предполагает оценку чужих знаний, мнений, “правд”, сопоставление различных “правд”, исследование признаков, условий истины» [Катаев 1979: 45].

Заканчивает Ш. Хасбак свое предисловие письмом Чехова Г.И. Россолимо от 11 октября 1899 г., в котором говорится о влиянии медицинских наук на его литературную деятельность. Как мы уже говорили,

арабские критики считают это влияние, наряду с трудным детством и общественным укладом в России, главным залогом чеховского реализма и знания людей. В переводах Ш. Хасбака есть много неточностей, нивелирующих сложность чеховского замысла. Однако это не уменьшает ценности книги Ш. Хасбака.

Важные мысли, связанные с восприятием русской литературы и творчества Чехова в Ираке сформулировал в рецензии на книгу Ш. Хасбака Мухаммед Шарара. Эта рецензия заслуживает особого внимания. «Дух русской литературы отличается от остальных литератур мира, – пишет М. Шарара. – Главная черта этого духа – свобода от злобы и насилия, гуманизм. В русской литературе нет идей Ницше, у которого между строчек чувствуется зверь. Ницше прославляет силу зверя и борьбу против слабых. Нет в русской литературе и идей Киплинга, которого англичане называют поэтом империи, а мы называем поэтом колониализма. В этике других стран редко найдутся писатели, как Толстой и Пушкин, у которых сердце бьется любовью к человечеству. Яркий пример – тот же Ницше, который сказал, что Достоевский – единственный, кто поведал ему кое-что о человеческой душе. Если всего один из великих русских писателей так повлиял на Ницше, какие же сокровища скрыты в этой литературе и в этих писателях!» [Шарара 1954: 144].

Рассуждения М. Шарара далеко выходят за пределы искусства. Говоря о литературе, он говорит о политике – это очень характерно для иракских критиков. Сетую на то, что количество переводов произведений русской литературы ничтожно мало по сравнению с французской или английской, он утверждает: «Нет сомнения, что политика играла важную роль в этом заговоре молчания и старалась скрыть от арабского читателя великую русскую литературу. Заговор молчания стал сильнее после Октябрьской революции, потому что русская литература участвовала в дестабилизации престолов тиранов и уничтожении реакционных крепостей во всем мире. Поэтому реакционные силы боялись влияния русской литературы на дух

людей. Эти силы возвели плотину между русской литературой и арабскими читателями. Плотина ослабела только после Второй мировой войны. Стойкость Советского Союза перед средневековыми варварами – бандами Гитлера вновь обратила все взгляды на русскую литературу. Люди захотели узнать, что за литература у такого народа, потому что литература – это зеркало, в котором отражается дух нации. Потом появилась книга Максима Горького “Мать”, и нашему народу открылся новый мир. Другие переводы только усилили жажду знакомства с русской литературой.

В Ираке политическое давление всегда было очень сильным. И оно останавливало руки переводчиков, как будто они жили в пустыне, за исключением отдельных переводных произведений. Через долгое время после романа “Мать” появилась книга “Антон Чехов” Хасбака» [Шарара 1954: 145].

В книге Ш. Хасбака критика привлекает мысль, что Чехов по характеру близок к бедным, к революции. Чехов хорошо знал жизнь и людей, поэтому так верно отразил их переживания. Ш. Хасбак представил Чехова как любящего оптимиста, глубоко верящего в людей. Эта вера является основой творчества русских писателей и сохраняется даже во время исторических потрясений или поражений. М. Шарара делает вывод, что, несмотря на недостатки перевода, книга Ш. Хасбака остается одним из главных источников, сыгравших роль в восприятии арабами творчества Чехова.

Понимание мирового значения русского писателя нашло отражение в статье «Томас Манн о Чехове», опубликованной в журнале «Эльаклям», где переводчик Тамир Ясин собрал и изложил суждения немецкого писателя о Чехове. В основу статьи, по всей видимости, легла работа Манна «Слово о Чехове» (1954). Несмотря на отдельные неточности перевода названий чеховских произведений, факт арабской публикации материалов Томаса Манна свидетельствует о том, что иракские литературные журналы старались удовлетворить запросы читателей, желающих расширить знания о

Чехове и познакомиться с мнением известных мировых писателей о нем. Появление статьи, безусловно, означает, что иракцы созрели для восприятия предложенного Манном глубокого анализа творчества Чехова и взгляда на его личность, поскольку давно полюбили русского писателя [Томас Манн о Чехове 1972].

Неотъемлемой частью иракской чеховианы стали работы египетского критика Сабри Хафиза. В 1972 г. багдадский журнал «Эльадиб Эльмуасир» напечатал статью С. Хафиза «Эстетика театра Чехова и его художественные черты» [Хафиз 1972]. Начинает статью поэтический образ: «Театр был коронной вершиной литературной жизни Чехова и портом, где он почувствовал уверенность и покой в конце этого долгого путешествия» [Хафиз 1972: 77]. Автор говорит о самых важных, на его взгляд, особенностях театра Чехова. Все в его пьесах кажется на первый взгляд обычным и обыкновенным, нет ничего, что бы удивляло или вызывало восхищение. Только думающий и размышляющий зритель поймет секрет этих пьес и их глубокое значение. С. Хафиз рассматривает диалоги чеховских героев, соединение трагического и комического в чеховских пьесах. Он пишет, что Чехов сумел найти свой путь, который отличал его от десятка других писателей, смог соединить реализм с поэтичностью. Он так отразил общественную жизнь, что мы до сих пор чувствуем ее грусть. Но надежда на будущее, данная нам в пьесах Чехова, рассеивает грусть и скуку жизни.

В 1973 г. в Багдаде была издана книга С. Хафиза «Театр Чехова», куда вошла и его статья 1972 г. [Хафиз 1973]. Книга заметно выделяется в иракском чеховедении глубиной и тонкостью наблюдений над чеховским текстом. Дело в том, что к этому времени в Ираке не существовало литературоведения – только литературная критика. С. Хафиз ставит вопросы природы чеховского театра, ее новаторского характера. С. Хафиз отмечает, что о создании новой драмы мечтали Ибсен, Стринберг, Метерлинк, но

удалось это сделать только Чехову. Все новые течения в театре обязаны своим появлением именно Чехову.

Вслед за английским исследователем Д. Магаршаком, книга которого была переведена на арабский язык Амином Эльайюти под названием «Чехов-драматург» (Каир, 1976), С. Хафиз делит пьесы Чехова на две группы: пьесы с «прямым» и «косвенным» действием. В первых события разворачиваются на сцене, во вторых – действие, кроме сценического, охватывает события, которые происходят вне сцены, и подтекст. Четыре последних пьесы Чехова, в которых принцип построения заключается в противоречиях героев с теми обстоятельствами, в которые они поставлены, С. Хафиз относит ко второй группе. Водевиль – к первой. Пьесы «О вреде табака» и «Иванов» он считает переходными. Однако С. Хафиз не согласен с английским ученым, что пьесы первой группы – всего лишь подготовка к более зрелым пьесам. Рассматривая ранние пьесы Чехова в хронологическом порядке, С. Хафиз видит их специфику в наличии иронии, которая «вызывает улыбку и не дает сосредоточиться на грусти, поднимает настроение и доставляет радость» [Хафиз 1973: 54]. Ирония, по мнению критика, позволяет правдиво изобразить и обличить невежество, глупость и лицемерие. Однако Чехов не лишает своих героев человечности. С. Хафиз сравнивает чеховских героев с персонажами Бальзака и Диккенса. Так, по его мнению, в драматическом этюде «На большой дороге» Чехов сделал первую попытку показать «драматизм обычной, повседневной жизни» [Хафиз 1973: 60]. Герои следующих одноактных пьес названы С. Хафизом довольно сложными натурами, мастерски нарисованными психологическими портретами: «Чехову удалось показать внутренний мир героев, их индивидуальности, достоинства и недостатки» [Хафиз 1973: 60]. Пересказывая содержание чеховских пьес, критик прослеживает в них соединение комического и драматического. Несмотря на широкую эрудицию и знание европейских и русских работ о Чехове, С. Хафиз все же придерживается социологического подхода. Так, в «Медведе» он видит разоблачение представителей

буржуазного общества, а героев «Свадьбы» делит на «лагерь тупости и пошлости» (жених, невеста, ее родители) и «лагерь разумных людей» (Ять, Змеюкина) [Хафиз 1973: 71]. В «Юбилее», как ему кажется, симпатии автора принадлежат Мерчуткиной, «бедной, неграмотной женщине» [Хафиз 1973: 74].

Некоторые замечания С. Хафиза представляются интересными и соответствуют достижениям мировой чеховианы. Например, он одним из первых в арабской критике говорит о фатальном провале коммуникации в пьесах Чехова, об особенностях художественного времени и пространства. Кроме того, он видит в ранних и поздних пьесах развитие сходных мотивов, то, что позже В.Б. Катаев назовет «драматическими рифмами» [Катаев 2008: 3]: «Выстрелы, раздавшиеся в пьесах “Иванов”, “Чайка” и “Дядя Ваня”, – своеобразные отголоски на взмах топора Мерика из пьесы “На большой дороге” или выстрела жениха Кати в “Юбилее”» [Хафиз 1973: 77].

Анализ больших пьес Чехова, предпринятый С. Хафизом, – это наиболее полное их монографическое прочтение в арабской критике. Четыре поздних пьесы критик рассматривает как целостную систему. Он говорит об истории создания пьес, их проблематике, о типичности их героев. Платонов и Иванов – порождение русской жизни конца XIX в., времени разочарования русской интеллигенции, противоречия между ее идеалами и реальностью. В то же время критик встраивает этих героев в литературную традицию «гамлетизма» и «донжуанизма», о чем писали советские ученые [см., например, Берковский 1969; Шах-Азизова 1977, Паперный 1982 и др.].

Важное место в книге занимают рассуждения по поводу пьесы «Вишневый сад». Арабские критики разделились в понимании образов Лопахина и Пети Трофимова. Некоторые сочли Лопахина чуть ли не революционером, разрушающим старую Россию, символом которой является сад. Лопахин, по их мнению, добивается успеха благодаря своему трудолюбию, правильному ведению хозяйства. Он наживает капитал трудом, а Раневская не привыкла трудиться и поэтому теряет имение.

С. Хафиз пытается опровергнуть эту точку зрения. Он полагает, что Лопехин, буржуа, выходец из крепостных, стремится попасть в более высокий социальный слой. Его предки были крепостными, и он хочет забыть прошлое. Подлинной носительницей трудового начала, считает С. Хафиз, является Варя. Для нее вишневый сад – источник постоянного труда и счастья. Она меньше Лопехина и Трофимова говорит о труде и новой жизни, но много и самоотверженно трудится. Варя для С. Хафиза – типично чеховский персонаж, подобно Соне из «Дяди Вани».

Раневская представляется С. Хафизу больше похожей на Лопехина: «ее невнимание к судьбе сада одновременно сопровождается активным вниманием к тем телеграммам, которые шлет любовник из Парижа, и к парижской жизни. Она рассчитывает, как ей лучше и выгоднее поступить» [Хафиз 1973: 160-161]. Все происходящее между героями, считает С. Хафиз, связано со старой или новой жизнью. При этом встреча новой жизни происходит боязливо и неуверенно.

К моменту выхода книги С. Хафиза арабы успели познакомиться с переводом работы А.П. Скафтымова «Нравственные искания русских писателей», вышедшей в 1972 г. [Скафтымов 1972]. Иракский критик по своему понял проблему безгеройности пьес Чехова. С одной стороны, он характеризует их как пьесы-персонажи, мотивируя это тем, что имя героя вынесено в заглавие – в сильную позицию. С другой, считает отсутствие одного главного героя сознательной установкой драматурга: «Яркие герои в традиционном смысле действительно отсутствуют в пьесах Чехова. Он показывает персонажей в обыденных жизненных ситуациях» [Хафиз 1973: 188]. Такое состояние героев уравнивает их, все они страдают, переживают свое несовершенство.

Символическая природа чеховских пьес занимала многих арабских критиков. Все они сходились на том, что поэтическая символика Чехова переводит пьесы с национального до общечеловеческого уровня. Но в основном они рассматривали предметно-ассоциативный план символических

образов и соотносили их с конкретными персонажами. С. Хафиз видит в чеховских символах обобщение самого высокого порядка. Так, анализируя образ чайки, он связывает его и с Ниной, и с Треплевым: «Чайка – жертва разочарования и скуки, и Треплев находится ближе к ней, чем другие персонажи» [Хафиз 1973: 110]. Чучело чайки – это знак смерти, гибели всего живого. В этом смысле все герои – чайки: Маша, Тригорин, Аркадина, Треплев. Это символ жизненной несостоятельности.

С. Хафиз отдает дань и модному в те годы на западе фрейдизму. Отношения Аркадиной и Треплева он, вслед за Магаршаком, рассматривает как проявление эдипова комплекса. Причем любовь-ненависть существует и между Треплевым и Тригоиным, который занимает место отца. Это, конечно, крайне схематизированное восприятие чеховской пьесы.

Книга С. Хафиза отразила общую особенность арабской критики – соединение интересных и тонких наблюдений с социологическим подходом. Он показал иракским коллегам современное ему состояние мирового чеховедения, обозначил основные проблемы художественного мира Чехова.

Появление все большего количества переводов и критических статей о творчестве Чехова в Ираке вызвало острый интерес к личности писателя. Не только к фактам его биографии, о чем, как мы показали, писали многие критики, но и к его внутренней жизни. К сожалению, сами письма Чехова в полном объеме в Ираке так и не переведены, но в 1978 г. журнал «Эльаклям» поместил перевод Абдулсаттара Джуада небольшой статьи ирландского политика и писателя Монтгомери Хайда «Письма Чехова», автор которой приводит фрагменты писем и говорит, что Чехов писал очень просто и непосредственно, без обмана и фальши [Хайд 1978: 100].

В этом же ряду находится и опубликованная в иракском журнале «Финун» в 1980 г. статья «Антон Чехов с точки зрения Толстого» в переводе Али Эльхилли. К сожалению, автор статьи в журнале не указан. В статье подробно изложены высказывания Толстого о Чехове, рассказано о творческом диалоге русских писателей, о неприятии Толстым чеховской

драматургии [Антон Чехов с точки зрения Толстого 1980]. Надо сказать, что Толстого очень высоко ценят в Ираке не только как писателя, но и как философа, учителя жизни. Джалиль Камальэльдин так охарактеризовал Толстого и Чехова: «Толстой считается одним из семи золотых столбов, на которых держится русская литература XIX века. Эти семь великих – Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский и Чехов» [Камальэльдин 1985: 227]. Обращение к Толстому характеризует и отношение к Чехову.

Дж. Камальэльдин еще в статье 1982 г. рассматривал творчество Толстого и Чехова во взаимосвязи. Он пришел к выводу, что различие этих писателей в том, что Чехов видел решение общественных проблем в радикальных социальных изменениях, а не в моральном самоусовершенствовании, как Толстой [Камальэльдин 1982: 2-3]. Эту точку зрения, как и суждения о тяжелом детстве и бедности Чехова, разделяет большинство иракских критиков.

В 80-е гг. иракских критиков и читателей особенно интересуют вопросы личной жизни Чехова и его места в русском литературном процессе. Поскольку литературы на эти темы в Ираке было мало, авторы журнальных публикаций переводят работы зарубежных ученых (например, книгу Анри Труайя «Антон Чехов» или статью Л. Плоткина «К вопросу о Чехове и Тургеневе»), обращаются к мемуарным источникам. Так, в 1986 г. в Ираке печатаются воспоминания Л. Авиловой о Чехове. В предисловии к этим воспоминаниям переводчик Наим Бадауи настаивает на их правдивости, подкрепляя свою уверенность ссылкой на слова И. Бунина об искренности Авиловой. Несмотря на спорность этой точки зрения, публикация воспоминаний говорит о внимании к внутренней жизни Чехова, о его отношениях с начинающими писателями, что особенно важно в Ираке, потому что именно в это время стало очевидным влияние Чехова на иракских литераторов [Лидия Авилова 1986].

Мнение Бунина является в Ираке большим авторитетом. М. Юнис считал Бунина самым большим из русских писателей знатоком Арабского

Востока, поскольку тот бывал в разных арабских странах – в Сирии, Ливане, Палестине, Египте, Судане, Алжире и Тунисе. М. Юнис приводит слова Бунина о его любви к Востоку и предпочтении восточных путешествий. По мнению М. Юниса, Бунин был не просто путешественник – он изучал арабские страны, узнал их со всех сторон, читал Коран. В произведениях Бунина заметно влияние Арабского Востока [Юнис 1985: 7].

Книга М. Юниса, вышедшая в 1985 г., – одна из немногих в Ираке, где системно рассмотрены связи русской и арабских литератур. В предисловии к книге автор так сформулировал причины обращения к русской литературе: «Особенности русской литературы XIX века заключаются в том, что в ней отразились яркие интеллектуальные и человеческие типы. Глубина ее содержания определялась общественными проблемами. Секрет гения русской литературы и бессмертия русских писателей в том, что они говорят о русском человеке не только как о русском, но прежде всего как о человеке. И это всегда находит отклик у других народов. Очевидно, что русская литература близка душе арабского читателя, потому что процесс взаимодействия русского и арабского начал идет быстрее, чем арабского и какого-то другого европейского» [Юнис 1985: 3]. Причины этого взаимодействия М. Юнис объясняет сходством исторических процессов России и Ирака: социальная отсталость, деспотизм, закрепощение крестьян. Эти процессы в Ираке продолжались до середины XX в.

М. Юнис считает, что русский человек по характеру и образу мыслей ближе к восточному, чем к западному. Главное в русском человеке – простота, вера и доброта, что отличает и арабов, особенно крестьян. Гениальность русских писателей – в сопряжении психологических и социальных особенностей героев, поэтому эти писатели занимают первое место в душе арабских читателей. В качестве доказательства М. Юнис приводит тот факт, что с произведениями Пушкина, Достоевского, Л. Толстого, Горького и др. арабы познакомились в конце XIX в., раньше, чем с

творчеством английских и французских писателей. Но даже и потом русская литература оставалась главной в сознании арабов.

М. Юнис – едва ли не единственный из арабских критиков, кто утверждает, что русская литература стала известна на Арабском Востоке раньше европейской. Это верно, но лишь отчасти. Как мы уже говорили, переводы произведений русской литературы осуществлялись еще учителями школ Палестинского общества. Но они не были известны широким массам. Лишь после Октябрьской революции в России советская литература приобрела особую притягательность как литература демократическая и революционная. А после революции в Ираке 1958 г. произведения русской и советской литературы получили широкое распространение.

В предисловии М. Юнис дает историческую справку русско-арабских политических культурных контактов, начиная со знаменитого путешественника ибн-Фадлана. Он приводит многочисленные примеры пребывания русских дипломатов и писателей в арабских странах. М. Юнис полагает, что основой взаимодействия русских и арабов была их религиозность, потому что русские путешествовали в Палестину, к святым местам, а православные арабы посещали Россию. Православие сыграло большую роль в укреплении русско-арабских отношений [Юнис 1985: 4].

Главной своей задачей М. Юнис считает разрушение западных буржуазных стереотипов в отношении русской литературы. Это касается и творчества Чехова. Буржуазные критики, говорит М. Юнис, видят в героях Чехова уныние и отчаяние, слабость и ожидание смерти. Это поверхностный взгляд, вызванный неумением читать между строк. А переводы произведений Чехова с иностранных источников определяются социальным положением переводчиков, которые смотрят на Чехова глазами своего класса. Но и сам великий писатель дает возможность увидеть его мир по-своему, так, как его никто не видел. В этом секрет его гения. По мнению М. Юниса, «Чехов – художник прозрачного и нежного слова, точной мысли и сатирического стиля. Он вызывает тихую улыбку на усталых и печальных лицах. Он

гуманист, последователь “смеха сквозь слезы” Гоголя» [Юнис 1985: 105]. Мотивы отчаяния и тоски в произведениях Чехова М. Юнис объясняет тем, что Чехов верил в счастливое будущее, но не знал, когда оно наступит.

Критик спорит с западными исследователями, утверждающими, что Чехов смеется над своими героями. «Каждая буква, которую написал Чехов, – говорит он, – полна любовью и уважением к человеку». Ирония Чехова, по мнению М. Юниса, направлена не на героев, а на обстоятельства их жизни. Чехов понимал экономическую и социальную отсталость русского общества, хотел это изменить, но не видел пути. Это отразилось на его героях и их пессимизме [Юнис 1985: 106, 108].

Другая точка зрения, против которой возражает М. Юнис, касается места Чехова в русской литературе. Западные критики утверждают, что гений Чехова меньше гения Достоевского и Толстого, а язык Чехова не так чист, как у Достоевского и Толстого. Это просто лишено логики, замечает иракский критик. Ведь главная особенность стиля Чехова – это способность раскрытия большой темы на одной странице. А воздействие на читателя не меньше, чем Достоевского и Толстого. Весь мир до сих пор читает его произведения и учится по ним жизни [Юнис 1985: 106, 112].

Появление Чехова в русской литературе М. Юнис объясняет в полном соответствии с принятой в советской науке теорией о связи литературы с основными этапами освободительного движения. Он утверждает, что русская литература органически связана с прогрессивными социальными силами, от восстания 1825 г., которое было следствием французской революции, до народников 70-х гг. XIX в., поставивших задачу свержения самодержавия, но использовавших методы анархии и террора, что привело к политической неудаче. Чехов сформировался как писатель в трудной атмосфере, в том числе и литературной, поскольку литература потеряла двух великих – Достоевского и Тургенева, а Толстой после «Анны Карениной» временно замолчал. В этой необычной ситуации складывался и «иной» стиль Чехова. По мнению критика, Чехов, несмотря на демократические корни, не доверял

политическим лозунгам, не думал, что возможно изменить жизнь народа. Борьба между действительностью и надеждой – вот главная мысль произведений писателя. Секрет его глубокой печали в том, что он не знал, когда эта надежда осуществится. Однако, утверждает М. Юнис, новые поколения найдут ответы на все вопросы. Бессмертие Чехова определяется его способностью преодолеть время и верой в будущее человечества.

Публикация в Багдаде в 1986 г. книги египетского исследователя Самира Сархана «Исследование по драматургии», одна из глав которой была озаглавлена «Реалистический театр Антона Чехова», свидетельствует о новом уровне восприятия чеховского творчества в Ираке. В книге преодолен социологический подход к писателю. Главное место занимают вопросы природы чеховского реализма. С. Сархан высказывает суждения, которые могут быть интересны и российским чеховедам. По его мнению, объективность Чехова не связана с принципами реализма. Во всяком случае, не с теми, которые выдвигала французская школа 50-х гг. XIX в. У Чехова на первом плане не жизнеподобие, а внутренний мир человека и его отношение к действительности, в которой он чувствует себя отчужденным и разочарованным. Э. Золя понял жизнеподобие как документирование жизни, а поведение человека объяснял влиянием наследственности и среды. У Чехова же главная цель – раскрыть внутренние побуждения человека в рамках ежедневных, обычных событий. Чехов считает, пишет С. Сархан, что традиционная драма со своими придуманными событиями – это не реалистическое изображение жизни. Именно Чехов создал новую модель реализма, как он его понимал: мелочи и детали лучше показывают жизнь, чем большие и бурные события, как в классической драме [Сархан 1986: 91].

С. Сархан показывает особенности чеховского метода в сравнении с европейскими писателями. Так, высказывая известную мысль об отсутствии одного главного героя в пьесах Чехова, он апеллирует к художественному опыту Г. Ибсена и делает вывод, что, в отличие от Ибсена, система персонажей Чехова динамична, все герои находятся в постоянном

взаимодействии друг с другом. Среди них нет положительных и отрицательных. Они борются не с другими, а с собой. И Чехов сочувствует им всем. Каждый герой – это отдельная вселенная, со своей историей и своими разочарованиями. Хотя Чехов дает своим героям социальные характеристики, наделяет их политическими и философскими взглядами, не это определяет их индивидуальность [Сархан 1986: 93-94]. Использование внешних черт мелодрамы, по мнению С. Сархана, – это лишь маска, за которой прячется глубокий анализ судьбы человека и его чувств [Сархан 1986: 96].

Появление такого исследования в Ираке свидетельствует о новом характере интереса к творчеству Чехова в 80-е г. XX в. Остается только гадать, какой могла бы стать иракская чеховиана, если бы не исторические обстоятельства.

Событием огромного значения стал выход в Москве четырехтомника сочинений Чехова на арабском языке в переводе с русского египетского переводчика Абубакра Юсуфа [Избранные произведения Чехова 1981-1982]. Переводы А. Юсуфа считаются очень удачными и точными, потому что он в точности воспроизводил чеховский текст, ничего не добавляя и не убирая.

Основная часть обращений к Чехову в Ираке приходится на период до 1990 г. Это объясняется активным влиянием компартии Ирака на общественную и литературную жизнь. Во время войны с Ираном 1980-1988 гг. критики не решались писать о Чехове, потому что власть видела в его произведениях обличение государства и административного аппарата. Во время войны нужно было отвлекать и развлекать людей, а Чехов воспринимался уже как слишком сложный и серьезный писатель. Об этом написал Ю. Эльани: «когда в Ираке распространился театр плохого качества по причине следования низким вкусам публики, выросло целое поколение, воспитанное определенным типом театра, которое не имеет театрального вкуса» [Эльани 1998: 137]. Режиссер Б.Х. Фарид во вступительном слове к постановке чеховского рассказа «Палата № 6» в 1994 г. сказал: «Если наши

писатели и интеллигенция отказались от театра по причине его упадка, снижения уровня, то сегодня я предлагаю вам театр великого человеческого Чехова» [Фарида 2007: 281].

Советский Союз вел планомерную и последовательную деятельность по распространению и пропаганде российского и советского искусства за рубежом. До распада СССР в советском посольстве в Ираке существовал культурный отдел, который пропагандировал и продвигал достижения русского искусства. Магид Аладдин, сирийский писатель, так характеризовал этот период: «Политические, экономические и культурные отношения между Советским Союзом и арабскими странами стали глубже и шире <...> Издательство “Прогресс” переводило и публиковало в 80-е годы десятки, вернее, сотни важных литературных произведений. В результате сложился большой интерес к русской литературе у арабских читателей, критиков и писателей» [Аладдин 1984: 241-242].

В 90-е гг. иракская чеховиана замедлила свое движение в связи с политическими событиями, экономической блокадой и войной. После распада СССР Россия перестала поддерживать русскую культуру за рубежом, тогда как в настоящее время, с развитием русско-иракских связей, этот пробел постепенно восполняется. В 2011 г. перед факультетом иностранных языков Багдадского университета в присутствии официальных лиц России и Ирака был открыт памятник А.С. Пушкину (бюст). На постаменте надпись: «Дар Союза писателей России при помощи “ОАО Газпромнефть”». И хотя на факультете изучают и другие языки, установлен памятник только русскому поэту. Памятников Чехову в Ираке пока нет. Но в том же 2011 г. был поставлен памятник Чехову в Каире.

Несмотря на события последних десятилетий, на кафедре русского языка и литературы Багдадского университета изучается русская литература и творчество А.П. Чехова. Кафедра была основана в 1958 г. Изучение творчества Чехова иракскими студентами имеет свою специфику. Студенты приступают к учебе без предварительного знания русского языка, поэтому

первый год посвящен овладению элементарными языковыми навыками. Студенты второго курса уже готовы к изучению русской литературы как предмета. Чехов является интереснейшим для арабских студентов писателем, и его творчество изучается в разных аспектах. Первое, что делает преподаватель, когда приступает к разбору произведений Чехова в аудитории, он рассказывает об исторической основе творчества писателя. Затем – о его литературном окружении.

Среди преподавателей еще актуально традиционное представление о Чехове как о гениальном одиночке, творческий рост и жизненный путь которого проходили обособленно, вне зависимости от общественно-политической среды. Следующая основная проблема, стоящая перед преподавателем, – это выяснение познавательной ценности реалистического творчества Чехова. Рассказывая студентам о творческом пути писателя, преподаватель показывает, с каким глубоким интересом и вниманием изучал Чехов жизнь русского народа, какие делал обобщения, какие жизненные факты отбирал. Третий аспект изучения творчества Чехова – это художественное мастерство великого писателя. Этот вопрос рассматривается не формально, а в неразрывной связи с мировоззрением и идейной направленностью писателя. Идейное содержание и художественные средства – две грани произведения, художественное мастерство является средством реализации содержания, и поэтому изучение мастерства должно привести студентов к более глубокому пониманию произведения и его идейных смыслов.

Четвертая группа вопросов, которые ставятся при изучении творчества Чехова, касается общественного и историко-литературного значения его произведений. Эти вопросы тесно связаны с выяснением познавательно-воспитательной и художественной их ценности. В чем причина неувядающей славы Чехова в наше время, почему и сейчас он продолжает говорить с нами как «живой с живыми» – это должно стать понятно студентам в ходе изучения этого великого явления русской и мировой литературы.

Особенностью изучения творчества Чехова на кафедре русского языка и литературы Багдадского университета является то, что, в первую очередь, чеховские произведения служат материалом для изучения русского языка, как и в России изучение литературы на факультетах иностранного языка. Поэтому далеко не все произведения, входящие в программу, рассматриваются полностью. Часто они представлены фрагментами.

Основным учебником, для студентов, начинающих изучать русскую литературу, является книга «Литературное чтение». В учебнике представлены подробные биографии и избранные произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и других русских писателей. Творчество Чехова в учебнике представлено рассказами «Госка», «Попрыгунья», «Дама с собачкой». Кроме произведений, даны вопросы и задания, а также объяснения трудных слов, нуждающихся в лингвистическом и историческом комментарии. Традиционным способом презентации материала является прочтение текста преподавателем с параллельным визуальным восприятием его студентами. При помощи интонации, паузирования, эмоциональности студенты начинают вникать в идейно-тематическое содержание литературных произведений.

Студенты третьего курса обладают более глубокими языковыми и литературными знаниями. На этом этапе они подробнее знакомятся с произведениями Чехова, которые представлены во всех разделах этого курса: «Повести», «История русской литературы», «Драма».

Кроме курса «История русской литературы», студенты третьего года обучения слушают спецкурс «Комедия», основное содержание которого составляет длительное изучение комедии Чехова «Вишневый сад». В ходе занятий перед студентами раскрывается идейный замысел пьесы, широта изображения характеров, быта и нравов русских, особенности чеховской драматургии, общественно-политическое и литературно-художественное значение комедии. Удивительно, что при таком подходе пьеса изучается не

полностью, а в отрывках. И это самый большой недостаток программы. Другой недостаток спецкурса, тесно связанный с предыдущим, заключается в недостаточном комментировании текста комедии, что не позволяет студентам получить представление о единстве текста.

Важно отметить, что изучение русской литературы и творчества Чехова в Багдадском университете не ограничивается только временем бакалавриата, а осуществляется и в магистратуре, которая была открыта в 1994 г. Произведения Чехова являются для студентов богатейшим источником страноведческой информации. А работа с произведениями писателя не только обучает их русскому языку, но и формирует эстетический вкус и культурный уровень студентов. На факультете языков Багдадского университета регулярно проходят культурные фестивали кафедры русского языка, во время которых студенты читают русские стихи, поют русские песни и показывают спектакли, в том числе пьесы и инсценировки рассказов А.П. Чехова¹.

В последние годы некоторые иракские газеты размещают материалы о Чехове. Так, Дия Нафи, бывший профессор Багдадского университета и известный переводчик, в газете «Эльмада» с конца 2012 по 2015 гг. опубликовал более десяти небольших статей, в которых в популярной форме постарался привлечь внимание читателей к русскому писателю, сравнивая его с Пушкиным (№ 2637, 2012 г.), Толстым (№ 2679, 2012 г.), Достоевским (№ 2776, 2013 г.), Ахматовой (№ 2936, 2013 г.), Мопассаном (№ 3121, 2014 г.), Гоголем (№ 3215, 2014 г.), Буниным (№ 3190, 2014 г.), Б. Шоу (№ 3266, 2015 г.), иракским режиссером Адилем Кадымом (№ 2734, 2013 г.). Автор, пользуясь материалами иракского, российского и европейского литературоведения, создает широкую картину русской литературы, в центре которой оказывается Чехов. Д. Нафи знакомит читателей и исследователей всего арабского мира с неизвестными им произведениями Чехова: пьесами «Татьяна Репина», «На большой дороге». Критик наконец исправил ошибку

¹ См., например, информацию в газете «Люгат» («Языки»). Багдад. № 7. Июнь. 2009.

большинства переводов, объяснив, что дядя Ваня – это брат матери, а не отца. Известный иракский режиссер Ауатиф Наим, о которой речь пойдет во второй главе, тоже делится в этой газете (№ 2936, 2013 г.) своими размышлениями о творчестве Чехова. Так, она полагает, что образ вишневого сада появился как результат тоски по Таганрогу, где осталось сердце Чехова, несмотря на трудное детство. Когда Раневская прощается с домом, это будто говорит сам Чехов. Все это свидетельствует о существующем сейчас интересе к русской литературе и творчеству Чехова в Ираке.

В Лондоне в наши дни издается газета «Эльхаят» на арабском языке, широко известная в арабском мире. В ней часто помещаются публикации о русских писателях, в частности, о Чехове. Большинство статей принадлежат ливанцу Ибрагиму Эльарису [Али-заде 2014: 222].

Мы закончим этот раздел словами выдающегося востоковеда И.Ю. Крачковского, написанными в другое время, но очень точно отражающими современные реалии: «Несмотря на все [проблемы], гордостью переполняется наше сердце, когда мы слышим, как крупные арабские писатели наших дней говорят, что Чехов – представитель той литературы, которая обращается ко всему человечеству. Мы можем только прибавить, что и здесь уже стерты границы между Западом и Востоком; мы чувствуем, как наши востоковедные штудии входят органически вкладом в общую сокровищницу человеческой культуры» [Крачковский 1956: 316].

Выводы:

Освоение творчества Чехова в арабских странах началось еще при жизни писателя, благодаря просветительской деятельности Императорского Православного Палестинского Общества и арабов – выпускников его школ. После революции 1917 г. ИППО прекратило свою деятельность и освободило пространство, которое тут же было занято англичанами и французами. Русская литература на некоторое время оказалась забытой, даже выпускники школ ИППО стали забывать русский язык. Только после Великой

Отечественной войны Советский Союз опять приковал к себе внимание арабского мира. Большое количество арабский и, в частности, иракских писателей переводили произведения русской литературы, а режиссеры ставили их на сцене. Это продолжалось до распада СССР.

Восприятию и оценке чеховского творчества в Ираке предшествовала египетская, сирийская и ливанская чеховиана, в особенности книга Н. Сидки «Чехов», определившая основные векторы этого процесса.

Основы иракского восприятия творчества русского писателя заложила книга Ш. Хасбака «Антон Чехов».

По общему мнению иракских критиков, Чехов – самый любимый русский писатель в арабских странах. Привлекательность Чехова для иракского читателя определяют основные свойства его творческого метода, как их видят в Ираке: реализм, демократизм, гуманизм, исторический оптимизм.

Вся новейшая история Ирака состоит из политических и социальных потрясений. Сходством исторических обстоятельств России XIX в. и Ирака XX в. объясняется интерес к творчеству Чехова, в котором иракцы видят утверждение жизни и надежду на лучшее будущее.

На протяжении 50-х–80-х гг. внимание к Чехову-человеку преобладало над интересом к Чехову-художнику. Тем не менее в Ираке ценили мастерство писателя в области короткого рассказа, лаконизм и в то же время смысловую емкость его произведений.

Иракские критические отклики на биографию и творчество Чехова долгое время находились в русле социологического подхода, но постепенно пришли к эстетическому восприятию художественного мира Чехова.

Надежду на развитие иракской чеховианы дает то обстоятельство, что творчество писателя изучается студентами главного иракского университета, которые со временем пополнят ряды литературных и театральных критиков Ирака.

ГЛАВА 2

ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА НА ИРАКСКОЙ СЦЕНЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИИ И РЕЦЕПЦИИ

Театр в Ираке исторически существовал в двух формах – как народный театр и как религиозные мистерии: «В течение длительного времени на Арабском Востоке выработались и сложились собственные, своеобразные принципы построения зрелища и основ исполнительского мастерства, соответствующие арабскому менталитету» [Кубайлат 2002: 34]. В частности, театральные представления подразумевали прямой контакт со зрителем, специфичность и канонизацию голосоведения и речевого построения, схематизацию в изображении персонажей.

До XIX столетия сюжеты, разыгрываемые на сцене, были в основном мифологическими и легендарными. Али Эльраи в книге «Театр в арабской родине» писал, что в Ираке театр имеет долгую историю. Это был вид религиозного представления, в котором участвовали актеры и зрители. Он содержал яркую драматическую историю, в которой важную роль играли диалоги, события, костюмы и декорации [Эльраи 1980: 303]. Так, многие годы в Багдаде разыгрывалось представление «Трагедия Хуссейна», когда в течение десяти дней вспоминали о трагедии внука пророка Мухаммеда, убитого врагами. Представление разыгрывалось на площади, где устанавливались декорации. Сторонники Хуссейна одеты в зеленое, враги – в красное. В руках участники действия держали копья, мечи, щиты и луки. На площадь были выведены и лошади. Это своего рода реконструкция священного события, где зрители оказываются еще и участниками. «С религиозной точки зрения “Трагедия Хуссейна” осталась глубоко в иракской памяти и мусульманской вообще» [Яхья 2012: 166].

Этот период некоторые исследователи называют дотеатральным. Но с конца XVIII в. в арабские страны стал проникать европейский опыт, и театр «качнулся» от универсальных, вечных ценностей к конкретным социальным

явлениям [Кубайлат 2003]. В 1847 г. в Ливане появился первый театр европейского образца – «Театр Марона Эльнакаша» [Эльраи 1980: 14]. В 1891 г. в Ираке впервые появился занавес в спектакле «Латиф и Хошаба» [Ахмед 2001: 26].

В XX в. иракские писатели не сочиняли пьес, это были прозаические произведения, переложенные для сцены. Профессионального театра не было, постановки совершались на школьных площадках, потому что не было специальных помещений. Писатели испытывали сильное влияние Чехова и Л. Толстого. Ландо в книге «История арабского театра» отмечает, что первая мировая война оказала большое влияние на арабский театр. Европейские армии на Востоке показали европейский театр, общие черты которого были приняты на Востоке. Например, в Египте в театре до этого не было мусульманских женщин-актеров. А после появились. И это были знатные женщины [Ландо 1980: 67-68].

Еще в начале XX в. люди, играющие на сцене (любители, потому что профессионального театра не было), не считались уважаемыми. Но с появлением собственного театра отношение к ним изменилось. Первый закон, касающийся искусства, в Ираке был принят в 1922 г. Иракское государство обратило внимание на эту проблему. Хаки Эльшибли, который некоторое время был актером египетской театральной труппы «Джордж Объяд», послали учиться в Париж. В 1927 г. он создал свою театральную труппу в Ираке. А в 1940 г. – кафедру актерского мастерства в багдадском Институте изящных искусств. В середине 80-х гг. XX в. был образован факультет изящных искусств Багдадского университета.

И в современном иракском театре сохранились черты разностадиальности: в пьесах из бытовой жизни может угадываться мистерия; психологическая драма насыщена дидактизмом и мелодраматичностью. Тяготение к символике, аллегоризм, социальные ярлыки – это остатки традиционной театральности [Кубайлат 2004].

В становлении профессионального театра Ирака важную роль играл выбор переводных произведений для постановки на сцене. Борьба против колониальной зависимости от Англии, демократизация иракского общества, длительное культурное присутствие России, осуществляемое Императорским Православным Палестинским Обществом с его школами для местного населения, а затем революционные события 1917 г. определили интерес арабов к русской жизни и русской литературе.

Одним из любимых русских драматургов стал А.П. Чехов. В течение прошлого столетия почти все пьесы Чехова неоднократно ставились иракскими театральными труппами. Театр Ирака сыграл большую роль в популяризации чеховского творчества среди арабов.

Мы будем характеризовать чеховские пьесы не в порядке их создания, а в хронологии их постановок на иракской сцене.

2.1 СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА ВОДЕВИЛЕЙ А.П. ЧЕХОВА

Находящийся в процессе перехода от архаических форм к современным иракский театр не сразу обратился к большим чеховским драматическим произведениям. И режиссеры, и актеры, и зрители не готовы были к восприятию «Чайки» или «Дяди Вани», тем более что и на родине писателя его новаторские пьесы были поняты далеко не сразу. Поэтому первой пьесой, которую увидели иракские зрители, стал водевиль «Предложение».

Водевиль Чехова были очень популярны в Ираке из-за их жизнерадостного и веселого характера. Иракские режиссеры десятки раз ставили чеховские водевили в Багдаде, Басре, Мосуле и других городах.

Впервые пьеса-шутка «Предложение» была показана в Ираке египетской труппой «Эльталия» 4 ноября 1945 г. в Театре короля Фейсала II [Рахман 1986].

В 1969 г. пьеса была поставлена труппой театра «Дружба» на сцене культурного центра СССР в Багдаде¹.

С тех пор водевиль Чехова прочно вошел в репертуар различных театральных коллективов Ирака, а также в учебные программы старших курсов театральных институтов. Участники многочисленных театральных фестивалей тоже неоднократно обращались к этой чеховской пьесе.

В силу политических событий в Ираке далеко не все критические отзывы на эти постановки сохранились. Тем более ценными представляются разборы и суждения, которые нам удалось обнаружить.

В июле 1975 г. Биман Азиз, режиссер курдской труппы современного театрального искусства, поставил «Предложение» на курдском языке. Известный иракский критик Дж. Юсиф в рецензии на спектакль охарактеризовал некоторые особенности драматургии Чехова, в частности – его способность раскрывать внутренние движения человеческих душ и судеб. Чтобы донести это до публики, Чехов опирается на разные художественные средства, в первую очередь, на комизм. Однако не все в спектакле удовлетворило критика: «Форма постановки пьесы на курдском языке оставляет желать лучшего. Она отличается развязностью, в нее добавлены новые сцены. Отсутствует внутренняя мотивировка событий. Комизм иногда оборачивается пошлостью, например, когда актер, играющий Ломова, пользуется ботинком как одежной щеткой. Спектакль оказался слабым и непродуманным» [Юсиф 1975].

Обратим внимание, что недовольство критика вызвано в первую очередь фарсовыми элементами постановки. Это объясняется противоречиями внутри арабской театральной системы в XX в. Театральная культура в Ираке имеет долгую историю. Традиционный арабский театр был мистериально-синкретическим и опирался на мифологию и фольклор. Импровизация, вовлечение в представление зрителей, соединение музыки,

¹ Анонс постановки пьесы А.П. Чехова «Предложение» // Радио и телевидение (журнал). Багдад. № 8. 1970. С. 42.

пения, танца пантомимы, арабские «бродячие» сюжеты, притчи, легенды, сказки, соединение трагедии и фарса – эти черты арабского театра сохранялись до конца XIX в. Тяготение к традиционным формам народного театра сохранялось и в следующем столетии. В 1929 г. учащиеся средних школ создали в Багдаде первую профессиональную труппу – Иракский национальный театр. Сценической площадкой по-прежнему были улицы и площади города, а репертуар театра составляли скетчи, песни и танцы.

Русский театр рубежа XIX-XX вв. тоже частично сохранил эту тенденцию, несмотря на богатый опыт театральной жизни предшествующих эпох. Особенно провинциальный театр. Об этом писал сам Чехов в пьесе «Чайка»: «Бралась она все за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами», – говорит Треплев о Нине Заречной (С. XIII, 50). Резкие и размашистые жесты, громкий голос, декламация, патетика, – это типичная манера исполнения в народном театре [Савушкина 1976: 119]. Напомним, что, по словам самого Чехова, «водевильчик “Предложение”» он «нацарапал специально для провинции» [Чехов 1976: 59].

На традиции народного театра в пьесах Чехова обратила внимание М.Ч. Ларионова: «многие эпизоды чеховских пьес имеют нарочито фарсовый, буффонный, характер: Петя Трофимов падает с лестницы после эмоционального разговора с Раневской о любви; Варя делает вид, что замахивается зонтиком на Лопихина, Лопихин делает вид, что пугается; Войницкий несколько раз стреляет в Серебрякова, но промахивается. В народной драме падения, удары палками, неудачные выстрелы – обычный прием создания комического эффекта» [Ларионова 2009: 20].

Можно сказать, что народно-театральная стихия присутствует в водевиле «Предложение», который в силу жанровой природы должен забавлять публику. Отсюда и создание динамичных комических ситуаций, и шутовство, и гротеск, и игровое поведение персонажей, и злободневность [Кугель 1923; Милостной 1973; Зингерман 1979 и др.]. Это режиссер Б. Азиз уловил точно.

Однако, несмотря на то, что первыми из пьес Чехова были в Ираке переведены именно водевили, критика отнеслась к драматургии русского писателя исключительно серьезно. В 1959 г. в Египте, в Каире, вышли арабские переводы книг К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (переводчик Дарини Хашаба) и В.В. Ермилова «А.П. Чехов» (перевод Абдулкадира Элькета и Фауда Камиля). В последующие годы там же были опубликованы статьи А. Моруа «Искусство Чехова» (переводчик Мухаммад Эльбухейри), Х. Молера «Трагедия в театре Чехова» (тот же переводчик), книга Р. Уильямса «Драма от Ибсена до Элиота» (1963, переводчик Фаиз Искандер) и многие другие.

Тогда же и арабские критики обратились к чеховской драматургии. В Каире появилась книга Али Мустафы Амина «Между Ибсеном и Чеховым» [Амин 1963], автор которой в полном соответствии с названием говорит о переходном характере драматургии Чехова, раскрывает для арабских читателей ее революционность, показывает глубину проблематики чеховских пьес.

При этом большинство зрителей было не готово к восприятию чеховского подтекста, символики и в целом поэтического языка. Большая часть населения Египта и Ирака была недостаточно грамотной и искушенной в особенностях нового театра. Стоит ли удивляться, что многие режиссеры стремились не только выбирать для постановки ранние, не столь сложные произведения Чехова, но и максимально приближать их к вкусам публики?

Статья Халиля Эльтайара «“Предложение” в Басре» стала откликом на постановку пьесы в Басре в 1982 г. Режиссером выступил Халид Вафик, а роли исполнили студенты Института изящных искусств Басры. Вероятно, это был дипломный спектакль. Критик отметил, что чеховская пьеса опирается на длинные диалоги, поэтому точность слова становится основой для выражения позиции персонажей: «Большое внимание Чехов обращает на раскрытие лживости буржуазного класса и морального разложения. Чехов во многих произведениях старается, чтобы это было основой событий, в том

числе и в «Предложении»» [Эльтайар 1982: 35]. Х. Эльтайар положительно оценил постановку Х. Вафика: «Молодой режиссер смог понять, что главной фигурой в передаче текста и скрытых значений подтекста является актер. В результате спектакль имел успех. Пьесы Чехова на первый взгляд кажутся простыми, но существует немного режиссеров, которые справляются с их постановками. Халид Вафик – один из них» [Эльтайар 1982: 36].

Некоторое время спустя еще один критик Тарик Эльзари опубликовал рецензию на этот спектакль «Предложение и комедия за строчками» Из рецензии следует, что в пьесах Чехова, даже комических, критика склонна была отыскивать социальный смысл. Это общее свойство арабской критики XX века.

Т. Эльзари обращает внимание на то, что Чехов своей пьесой, простой сценкой из жизни критикует большие общественные явления. Простота сюжета «Предложения» кажущаяся, на самом деле пьеса сложна. Критик обращает внимание, что драматическую основу театра Чехова составляют детали и подробности. Сюжет же – это просто форма передачи авторского замысла и характеров персонажей. Именно сценическое воплощение водевилей требует тонкого понимания авторского замысла. Небольшой их объем заставляет особое внимание уделять подтексту, особенно когда режиссеры прибегают к методу Станиславского. Без понимания подтекста, значимой роли деталей, отдельных реплик постановка оказывается поверхностной, утрачивается символический смысл чеховской пьесы, упрощается внутренний мир персонажей, что и произошло в рецензируемой постановке.

Критик подчеркивает, что на актерах лежит большая ответственность. Они должны не только строить мизансцены по указанию режиссера, но обращать особое внимание на диалоги. Важно понять смысл каждой реплики, ее скрытое значение. Только тогда это даст художественный результат.

В спектакле, по замыслу режиссера, на протяжении всего действия Чубуков пьет виски. Очевидно, что на русской сцене это было бы

невозможно. И не только потому, что в конце XIX века в провинции вряд ли пили виски, но и потому, что у Чехова Чубуков вообще ничего не пьет, даже воду. Лишь под занавес он требует шампанского в знак завершившегося наконец сватовства. И Т. Эльзари считает изменение чеховского текста неоправданным, так как выпитое не повлияло на поведение Чубукова и не было заметно никакой реакции на это со стороны других актеров. Деталь оказалась не только лишней, но и создала элемент неудачи в постановке.

Чубуков часто повторяет выражение «и тому подобное». Эта, казалось бы, мелочь должна обратить на себя внимание актера именно в силу своей повторяемости. Когда, при каких обстоятельствах, с каким выражением произносится эта фраза – все это ключ к раскрытию личности персонажа, способ передачи его психологического состояния [Эльзари 1982].

Такие разные суждения и оценки критиков объясняются трудностями, которыми характеризуется театр Чехова, и эти трудности заставляют режиссеров хорошо подумать, прежде чем приступить к постановке пьес Чехова. А этот спектакль сыграли студенты, которые находились еще в начале творческого пути.

Водевиль «Предложение» и «Медведь» для вечера, посвященного А.П. Чехову, поставил известный иракский режиссер Ибрагим Джаляль в 1986 г. Пьесы с большим успехом шли три дня. Успех объяснялся высоким профессиональным уровнем режиссера и актеров. И. Джаляль неоднократно обращался к театру Чехова еще с 50-х гг. XX в.

Хасабалла Яхья в рецензии на этот спектакль отметил, что впервые пьесу сыграли на иракском диалекте арабского языка, что приблизило ее к зрителям. До этого «Предложение» много раз ставили в Ираке, но постановка И. Джаляля заметно отличается от других спектаклей: «Ибрагим Джаляль не пробует свои силы, не зная, сможет он достичь результата. Он выступает как профессионал высокого уровня, как опытный художник, который добивается успеха, несмотря на скромные материальные возможности при постановке пьес. Ибрагим Джаляль создал прекрасную, не пошлую постановку, выявил

сатирический смысл чеховской пьесы. Интерес публики был огромен, и в финале она наградила режиссера и актеров бурей аплодисментов» [Яхья 1986: 35].

В беседе с критиком режиссер И. Джаляль не согласился с Чеховым в оценке его пьесы. Известно, что Чехов в письме И.Л. Леонтьеву (Щеглову) от 7 ноября 1888 г. иронически отзывался о «Предложении» как о паршивеньком водевильчике, написанном специально для провинциальной сцены. Режиссер высоко оценил и сюжет, и язык водевиля, но стремился передать особенности бытовой речи персонажей.

Абдулрахман Эльрубей в рецензии, опубликованной в журнале «Финун», дал высокую оценку этой постановке, тем более что сыграна она была не на театральной сцене: «Ибрагим Джаляль проявил большую смелость, предприняв постановку двух пьес знаменитого драматурга Чехова на маленькой, специально построенной для этого сцене, на открытой площадке, где были размещены стулья для зрителей. Этот опыт доказал, что талантливый режиссер может использовать для спектакля самые простые средства и что театральное освещение, дорогие декорации и большие залы не сделают бездарного режиссера талантливым, а плохого актера хорошим» [Эльрубей 1986: 36].

Второй чеховской пьесой, поставленной в Ираке, стал водевиль «Медведь». Первая постановка состоялась в 1947 г. в Багдаде, режиссер Яхья Фаик. Этому предшествовал перевод пьесы на арабский язык художественным руководителем Египетского театрально-музыкального объединения З. Тулейматом, о чем мы писали в первой главе.

З. Тулеймат перевёл заглавие пьесы не буквально, как у Чехова, а дал ей название «Грубиян». Думается, переводчик столкнулся с трудной задачей, так как в арабском слове «медведь» нет того переносного смысла и тех юмористических оттенков, что в русском. Но проблема эта не только лингвистическая. Восприятие помещика Смирнова как необузданного грубияна значительно упрощает чеховскую пьесу. Любопытно, что в Китае

название водевиля переводили как «Трус», «Дубина», «Тупица» [Шэн, Цай 2010]. Это свидетельствует о том, что и в Китае, и в Ираке пьесу поняли как сатиру на помещиков, их самодурство и грубость. Тогда как для русского читателя и зрителя смысл этого забавного водевиля глубже. Медведь в русском сознании – амбивалентный образ. Это не просто животное, с ним связан целый комплекс представлений, позволяющий говорить о «культурном слове», одновременно принадлежащем как языку, так и культуре и дающем представление о «картине мира», традиционном мировоззрении народа [Толстая 1989: 215-230, Толстой 1995: 15-27]. Для объяснения такого «слова» недостаточно привести его значение, потому что в сознании носителей культуры его смысл существует в виде «свернутого текста», состоящего из различных по природе знаков – вербальных, предметных, акциональных. Кроме того, «культурное слово» характеризуется сложностью и неоднозначностью содержания в силу многослойности народной традиции, исторической и культурной. «Культурное слово» является также частью художественной системы литературного произведения. Понимание его сложного значения создает трудности при переводе одной «картины мира» на язык другой, потому что невозможно без специального этнокультурного комментария [Архипенко, Ларионова 2011].

«Словарь современного русского языка» фиксирует такое переносное значение этого слова: человек малокультурный, грубый, нелюдимый, угрюмый, неуклюжий [БАС 1957: 754-755]. «Словарь русских народных говоров» фиксирует еще и значение «водить медведя» – бездельничать, пьянствовать [Словарь русских народных говоров 1982: 66]. В словаре В.И. Даля приводятся также значения: «оборотень» за негостеприимство (жители деревни превратились в медведей, потому что отказали путнику в ночлеге), барин, залежавшийся товар, который не идет с рук. Есть и мотив, который соответствует содержанию чеховского водевиля: «Не сподручно бабе с медведем бороться: того гляди юбка раздерется!» [Даль 1979: 311-312].

Медведю приписывают и брачную символику. Об этом свидетельствует участие медведя в свадебных обрядах [Гура 2004: 212]. Медведь, приснившийся девушке, сулит ей жениха [Гура 1997: 169].

О том, что Чехов знал об этой символике медведя, свидетельствует тот факт, что предполагаемого любовника Наташи Прозоровой в пьесе «Три сестры» зовут Михаил Иванович Протопопов. Михайло Ивановичем называют в народе медведя [Гура 1997: 173]. Как иронически заметил Ш. Леви, «Протопопов упоминается семь раз, но ни разу не появляется – не он ли настоящий *внесценический* отец *внесценического* Бобика?..» [Леви, 2001: 246]. Наташины катания с Протопоповым – нарушение всех норм. Во-первых, катания на санях замужних женщин разрешались только в сопровождении мужа. Во-вторых, они имеют устойчивый брачно-эротический смысл: это демонстрация намерений, способ формирования брачных пар, форма ухаживания. М.М. Одесская справедливо заметила, что место жениха по масленичной традиции занимает не Андрей, а Протопопов [Одесская 2002: 153].

В чеховском водевиле комплекс русских представлений о медведе обнаруживается в его основных чертах. Смирнов груб и дерзок. Он старый холостяк: «двенадцать женщин я бросил, девять бросили меня» (С. XI, 303). Он вызывает на дуэль женщину. И все заканчивается поцелуем. И хотя нет свидетельств, что Чехов обращался к словарю Даля или другим источникам, можно предположить, что он был с ними знаком, – совпадения представляются неслучайными.

Объяснять комический эффект пьесы только грубостью и неотесанностью героя было бы неверно. Комизм здесь определяется несколькими выявленными исследователями факторами: соединением водевильного и мелодраматического сюжетов, несовпадением между целями героев и средствами их достижения, неожиданностью развязки, стремительность действия, острота комических положений [Зингерман 1979;

Паперный 1982; Калинина 1999; Шахматова 2009]. Мы можем к этому добавить еще и игру с культурной традицией.

Пьеса «Медведь» полюбилась иракским зрителям. В 1957 г. она была поставлена известным драматургом, актером и режиссером Бадри Хасуном Фаридом в Багдаде. Пьеса имела большой успех и шла на сцене театра короля Фейсала II три дня. Позже в книге «Мой рассказ о театре» режиссер признавался, что во время репетиций между ним и его партнершей вспыхнула любовь, и диалоги, взгляды чеховских героев приобрели для них особый, скрытый от зрителей смысл: «Мы пережили замечательную любовную историю. Как хорошо, когда любовь совпадает с работой. Через чеховский текст мы выражали свои чувства. Строчки пьесы стали для нас небесной романтикой» [Фарид 2007: 234].

В конце 50-х гг. Б. Фарид отправился учиться театральному мастерству в Чикаго и в 1963 г. в качестве выпускного спектакля поставил чеховскую пьесу на английском языке, потому что уже имел опыт ее постановки в Ираке.

С начала 60-х гг. XX в. чеховский водевиль вошел в программу старших курсов кафедр театральных искусств высших учебных заведений Ирака.

В 1976 г. на багдадском телевидении была создана телевизионная постановка водевиля «Медведь», режиссером которой был хорошо известный в Ираке Мухаммед Эльджанаби. Чеховская пьеса была для этого переработана Б. Фаридом, который включил в нее новые персонажи. Спектакль начинается балом в доме у Поповых, где муж Поповой ведёт себя вольно, танцует с девушками и флиртует с ними на глазах у жены. Так Б. Фарид стремился наглядно проиллюстрировать реплику Поповой: «Да, я знаю, для тебя не тайна, он часто бывал несправедлив ко мне, жесток и... и даже неверен, но я буду верна до могилы и докажу ему, как я умею любить» (С. XI: 296). Усиление темы супружеской неверности придает сюжету смысл, понятный арабскому зрителю, для которого семейная измена – глубоко

осуждаемый и порицаемый порок. Тем комичнее выглядят попытки Поповой сохранить мужу «загробную» верность.

Приведем любопытный факт. В наши дни в Калининградском областном театре юного зрителя «Молодежный» («Тильзит-театр») идет спектакль «Медведь», режиссер Д.А. Безносков. Вряд ли ему известна иракская театральная интерпретация пьесы. Однако, по свидетельству очевидцев, режиссер пошел тем же путем. Он вывел на сцену трех девушек, не то актрис, не то кокоток, призванных, видимо, подчеркнуть любвеобильность Попова. Во всяком случае, они появляются в тот момент, когда вдовушка спрашивает Смирнова, на что ее муж одалживал деньги. Тот отвечает: на овес. Выход на сцену во время этой реплики девиц придает эпизоду фривольный смысл. В финальной сцене поцелуя они принимают игривые позы. Фотографии спектакля можно увидеть на сайте театра¹. Хотя эта новация рассчитана на массового зрителя, смысл ее, очевидно, тот же: ирония над мелодраматическим поведением Поповой, «вдовушки с ямочками на щеках».

Назовем и другие постановки водевиля, сведения о которых мы обнаружили: в пятидесятые годы в Багдаде, режиссер Абдулджабар Вали [Абдулхуссейн 1988]; в 1960 г. на сцене театра Института изящных искусств [Искусство в Институте изящных искусств 1960]; 1961 г. – телеспектакль в прямой трансляции; 1976 г. на сцене Театра шестидесяти стульев, режиссер Джафар Умран [Яхья 1976]; 1980 г. на сцене театра Института изящных искусств [«Медведь» в Институте изящных искусств 1980]; в 1983 г. на третьем ежегодном фестивале Института изящных искусств в Мосуле [Третий ежегодный фестиваль 1983]; в 1986 г. на сцене зала Эльорфели на чеховском вечере [Яхья 1986]; в том же 1986 г. на сцене театра Института изящных искусства в Вавилоне [Пьесы в Вавилоне 1986].

¹ <http://www.tilsit-theatre.ru/photo/spektakli/medved/14>

В 1976 г. режиссер Дж. Умран снова поставил чеховский водевиль, на что Х. Яхья отозвался критической статьей «Народный театр и шестьдесят стульев. Две пьесы и пять актеров», в которой рассказывал, о трудностях, которые испытывает труппа Народного театра, как мало у нее средств, чтобы снять для постановки большую сцену. Поэтому ей пришлось создать свой зал, всего на шестьдесят зрителей. Такая маленькая сцена существенно ограничивает выбор пьес для постановки. Нужно, чтобы было всего несколько действующих лиц, простые декорации, несложные мизансцены. Этим объясняется выбор одноактных пьес Чехова. Актеры хотели доставить удовольствие зрителям, показать чеховский юмор, который служит благородной цели, а не пошлость, как это делают некоторые другие труппы. «“Медведь” – это не дикарь. Пьеса показывает, как складываются отношения между влюбленным и вдовой, двумя одинокими людьми ... обретение счастья через конфликт <...> Однако общество уже переросло те идеи, которые затрагивает пьеса, поэтому ее показ годится только для небольших театров» [Яхья 1976].

Однако через десять лет критик изменил свою точку зрения, не возражал против постановки «Медведя» и «Предложения» на иракских сценах и высоко оценил постановку И. Джаляля. О сюжете пьесы и ее героях он отозвался так: «Главный герой в начале пьесы – это хищный кредитор. Но постепенно он уговаривает вдову сменить образ жизни и с оптимизмом посмотреть в будущее. И она уже видит в нем не медведя, а любимого» [Яхья 1986: 34].

Как мы видим, критик усмотрел в водевиле социальные и мелодраматические мотивы. Тонкая игра смыслов, ирония, психологическая сложность персонажей оказались понятыми не до конца.

В декабре 1990 г. пьеса «Медведь» была впервые сыграна на русском языке студентами кафедры русского языка факультета языков Багдадского университета. Режиссером выступил Сафа Махмуд, преподаватель драматургии. Спектакль имел успех, большой зал был переполнен. Студенты

различных кафедр стояли даже в проходах и наградили постановщика и актёров бурными аплодисментами.

Другие одноактные пьесы Чехова, «О вреде табака» и «Трагик поневоле», тоже ставились иракскими театральными коллективами, однако нам не удалось обнаружить развернутых критических отзывов об этих спектаклях и трансформациях чеховского текста. Известно лишь, что в постановке Мухсина Эльзави в 1987 г. мужской персонаж заменен женским [Абдулхуссейн 1988]. Спектакль получил отрицательный отзыв. Но нам кажется, что попытка заменить мужа-подкаблучника женщиной вполне соответствует арабской ментальности, не допускающей такого понижения мужского статуса.

Таким образом, на примере чеховских водевилей виден устойчивый интерес к драматургии Чехова в Ираке. Иракский театр, подчеркивая в произведениях русского писателя социальный и психологический аспекты, стремится адаптировать их к собственным традициям, вырабатывает специфику их восприятия в инонациональной культурной среде.

2.2 «ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ» А.П. ЧЕХОВА НА ИРАКСКОЙ СЦЕНЕ: ФОРМЫ АДАПТАЦИИ

Одним из самых популярных у арабского зрителя стал драматический этюд «Лебединая песня», или «Последняя песня», как ее называют в некоторых арабских переводах.

Впервые пьесу перевел на арабский язык Н. Сидки в 1947 г. Ее играют на иракской сцене чаще других чеховских драматических произведений, особенно любят ее молодые режиссеры, избирая в качестве дипломной работы в Институте изящных искусств в Багдаде и на факультете изящных искусств Багдадского университета, поскольку она входит в число учебных в программу старших курсов. Такой интерес объясняется темой судьбы художника, близкой иракской театральной молодежи. Точным поэтическим

языком и глубоким внутренним ощущением Чехов передает реальную действительность, изображает художника, его искренность и любовь к творчеству до последней минуты жизни, рассказывает о трагических условиях, в которых живет художник, о неправильном понимании обществом той великой роли, которую отводит художнику жизнь.

И. Абдулхуссейн, говоря о причинах интереса к чеховской пьесе в Ираке, заметил: «Иракские режиссеры и актеры с большой любовью познакомились с короткими пьесами Чехова в переводах Н. Сидки 1947 г. “Лебединую песню” и “Медведя” чаще всего представляли в театре, и нетрудно понять причину. Ведь в “Лебединой песне” показана судьба и переживания актера, который живет в одиночестве. Его боль умножается при воспоминаниях о любимой, которая требовала, чтобы он оставил сцену. Много общего между Василием и нашими актерами, поэтому они уловили текст Чехова, потому что он повышает статус иракского актера и показывает его возможности» [Абдулхуссейн 1988].

Первый спектакль по этой пьесе был показан в феврале 1956 г. в Багдаде. Поставил его известный иракский режиссер И. Джаляль, а роли исполняли ведущие актеры Сами Абдулхамид (Светловидов) и Юсиф Эльани (суфлер Никита) [Хусни 1956: 3]. Пьеса шла семь дней с большим успехом, о чем вспоминал критик Ахмед Эльмафраджи: «На премьере зал был переполнен, трудно забыть овации, с которыми зрители встретили пьесу “Лебединая песня”» [Эльмафраджи 1991]. С. Абдулхамид – один из самых талантливых и способных иракских актеров. Ю. Эльани стоял у истоков театра в Ираке, труппы современного театрального искусства, самой старой и зрелой театральной труппы, это писатель и драматург, написавший несколько известных пьес. Ю. Эльани он сыграл много главных ролей в пьесах А.П. Чехова.

Эта постановка пьесы вызвала большой резонанс и бурное обсуждение в критике. Главный редактор журнала «Синема» Камиран Хусни напечатал в этом издании статью «Лебединая песня», где усомнился в целесообразности

постановки чеховской пьесы. Думал ли режиссер, – пишет К. Хусни, – об успехе спектакля? Учел ли он вкусы зрителей? Понял ли пьесу со всех сторон? Учел ли наличие или отсутствие подходящих актеров? По его мнению, пьеса годится только для чтения или исследования. В ней мало событий, она опирается на одного героя, нет драматической кульминации, и совсем отсутствует элемент увлекательности: «мы можем сказать, что эта пьеса не более чем прекрасные художественные картинки, выражающие чувства одного актера, живущего в очень тяжелых условиях. Видно, что пьеса похожа на описательный рассказ, а не на пьесу в полном смысле слова, чтобы публика смогла воспринимать ее и ощущать чувства этого актера в течение 50 минут – времени показа пьесы. Поэтому выбор режиссера можно считать очень и очень смелым шагом.

Другое сомнение критика было связано с выбором исполнителей: «Несмотря на то, что Сами Абдулхамид способный актер с большими художественными возможностями, он не справился с этим персонажем» [Хусни 1956: 3]. Автор рецензии полагал, что только такой великий актер, как Лоуренс Оливье, мог сыграть главную роль в этой пьесе, а иракский актер слишком молод, что видно по его звонкому голосу и походке.

Критик же представляет себе Светловидова старым и изношенным, потому что он много пьет, мало спит, работает ночами, с выпавшими волосами и зубами, а те, что еще остались, – больные. Как может звонкий голос исходить из такого рта? – спрашивает К. Хусни. Актер должен говорить медленно и тихо, как старик. Действительно, чеховскому герою 68 лет, но нигде, ни в его монологах, ни в авторских ремарках, не сказано, что он лыс и беззуб. Думается, такая аберрация восприятия произошла по причине неточного понимания чеховского текста: «Во всем теле перегар стоит, а во рту двенадцать языков ночуют», «Только сейчас увидел старость!» и т.д. (С. XI, 207, 212). Еще одно заблуждение критика тоже вызвано недопониманием: он называет Светловидова комедиантом (шутком), пьяницей и бабником. Светловидов пьян, называет себя Шутком Иванычем,

рассказывает историю своей несостоявшейся любви, но критик не увидел за этим самобичеванием человеческой драмы героя. К. Хусни полагает, что Абдулхамид больше подходит для ролей Гамлета, Отелло, Лира, но не для роли Светловидова. Если бы пьеса была об Абдулхамиде, – говорит он, – можно было бы сказать, что это великий актер.

Критик, написавший свой отзыв, скорее, в стиле не театральной рецензии, а открытого письма, с риторическими обращениями к зрителям и актерам, называет пьесу то романом, то сказкой. При этом он настаивает на абсолютно реалистическом прочтении чеховской пьесы и упрекает режиссера и актеров в ее излишней символизации. Так, на сцене появляется большая рука со свечой, лестница, штурвал корабля. По мнению критика, такая перегруженность символическими деталями разрушает чеховский замысел и делает постановку непонятной зрителям.

Несколько дней спустя С. Абдулхамид ответил К. Хусни статьей в этом же журнале «Комментарии к критике пьесы “Лебединая песня”». В ней С. Абдулхамид изложил очень важные, на наш взгляд, причины обращения иракского театра к этой пьесе Чехова.

Во-первых, он обратил внимание, что образ актера, живущего в тяжелых условиях, к которому общество относится равнодушно, актуален для Ирака и не может не встретить понимания у большинства зрителей. Действительно, как отметил Б.В. Чуков, «литературная жизнь в Ираке намного дольше, чем в большинстве других стран Востока, протекала а русле классических и ложноклассических форм и была ... подчинена власти средневековых традиций» [Чуков 1962: 85]. Новая культура Востока формировалась в тот период, когда происходил рост национального самосознания, приведший к освобождению многих стран от колониальной зависимости. Русская литература с ее демократическими ценностями, а особенно – творчество А.П. Чехова сыграли в этом процессе важную роль. Конфликт в пьесе, по мнению иракского актера, очень сложен: это конфликт героя с самим собой и с обществом.

Во-вторых, С. Абдулхамид не согласен с К. Хусни в оценке чеховской пьесы. Он говорит, что главное в ней – не события, а последовательная психологичность, на что опирается большинство пьес Чехова. И кульминация носит не событийный, а психологический характер. В пьесе есть увлекательность, но она основана не на неожиданности, а на психологической динамике персонажа, на разнообразии и смене его ощущений. Пьеса полна высоких, трогательных и прекрасных чувств, которые найдут отклик у большинства зрителей. Он точно понимает смысл названия пьесы: лебедь поет самые красивые песни перед смертью. Василий – лебедь, который споет последнюю песню и умрет. Он считает, что герой не комедиант, пошлый человек, а трагическая фигура. Если бы он был пошлый, как бы его полюбила девушка, зачем бы тогда зрители покупали его портреты и аплодировали ему. Но гнилое общество не оценило талант этого человека.

Третье замечание С. Абдулхамида свидетельствует, что тема чеховской пьесы ему близка и понятна и что он создавал рисунок роли Светловидова осознанно и продуманно. Он говорит, что воплотился в свой персонаж и внешне, и внутренне, поскольку настоящий художник добивается гармонии образа. Потому он не стал «старить» своего героя, изменять голос и походку – актер остается молодым до последних дней своей жизни. Он так видит замысел Чехова: где есть талант, нет ни старости, ни одиночества, ни болезней. Чехов хотел показать две стороны души своего героя – молодость и старость, поэтому он и включил в пьесу такие разные фрагменты из известнейших пьес, герои которых – слабые и сильные, добрые и жестокие. Их надо исполнять по-разному. Эпизод из «Гамлета» нужно играть так, как это бы сделал молодой Светловидов, но с поправкой на его 68 лет. Светловидов-Отелло должен выразить себя своим громким голосом.

Исполнитель главной роли удивляется сравнению иракских актеров с западными, потому что Ирак только начал свой путь в области игры и

режиссуры: он сравнивает иракский театр с малышом, который только начал ходить.

Вывод С. Абдулхамида таков: выбор режиссера был смелым шагом и привел к успеху, поскольку соответствовал требованиям времени, а также художественным и материальным возможностям труппы, о чем его оппонент намеренно умолчал. Режиссер хорошо знал свою публику и верил в нее. Иракские зрители обладают высокой культурой и хорошим вкусом. Вовсе не надо упрощать пьесы, чтобы они были понятны большинству. Что же касается оформления и символического прочтения пьесы, надо показать зрителям что-то новое, современное, что они не привыкли видеть. Рука со свечой – это символический образ Василия, который горит, чтобы показать путь другим. Лестница – это восхождение, которое не смог совершить герой. Горизонтальные линии на заднике сцены символизируют конец Светловидова, но бессмертия искусства. Штурвал (круг) означает круговорот жизни и времени. Все, что было на сцене, отражает ощущения героя и автора. В конечном счете, результат получился даже лучше, чем ожидали создатели спектакля. Не надо думать, как думают зрители. Надо думать, как думает художник [Абдулхамид 1956: 18-19].

Следует особо отметить, что статья С. Абдулхамида была написана еще до того, как в Ираке появились серьезные научные публикации о русском писателе, до того, как были переведены наиболее важные и интересные работы русских и советских чеховедов, – до того, как в Ираке сформировалось представление о Чехове-драматурге. Иракский актер с удивительной для человека другой культуры проницательностью понял чеховский замысел. И интерес к этой пьесе Чехова свидетельствует о ее созвучности художественным поискам арабского театра.

Позже С. Абдулхамид в книге «Мой опыт в театре», в разделе «Как я пел “Лебединую песню” Чехова», написал: «Я не знаю, почему режиссер выбрал для постановки эту пьесу Чехова. Наверно, из-за темы судьбы старого актера, который прожил жизнь в отсталом обществе. И это нашло

отклик в иракском обществе того времени. Режиссер хотел представить не только нашу пьесу, но и пьесу писателя мирового уровня, как Чехов. Я хотел показать, как люди смотрят на актера сверху вниз, как и у нас. Это помогло мне сыграть роль убедительно» [Абдулхамид 2000: 14-15].

С тех пор пьеса десятки раз ставилась разными режиссерами, особенно молодыми, в разных городах Ирака: 1975 г. – Институт изящных искусств в Багдаде [«Лебединая песня» в Институте ... 1975], 1978 г. – театральный коллектив союза иракских студентов при факультете изящных искусств Багдадского университета [Союз иракских студентов показывает «Лебединую песню» 1978]; 1981 г. – театр «Дур Эльтакафа Эльджамахирия» [Замдар 1981]; 1982 г. – сцена Института изящных искусств в Багдаде [Чехов в Институте изящных искусств 1982]; 1985 г. – сцена Зала шестидесяти стульев в Багдаде, труппа Современного художественного театра. Во вступительном слове было сказано: «Мы счастливы представить эту пьесу в 125-летний юбилей великого драматурга Антона Чехова. Надеемся, что мы смогли соответствовать его высокому уровню. Чехов повлиял на театры всего мира» [Кадым 1985]; 1987 г. – театральная труппа «Васит» при профсоюзе художников в городе Васите [«Лебединая песня» в Васите 1987]; 1987 г. – сцена театра «Мунтада Эльмасрах», Светловидов – С. Абдулхамид [Абдулхуссейн 1987]; 1988 г. – сцена факультета изящных искусств Багдадского университета, постановка в рамках Театрального университетского фестиваля; за эту постановку режиссер Имад Абдулсахиб и исполнитель главной роли Аббас Таджир получили премии как лучший режиссер и актер фестиваля, что свидетельствует о большом успехе пьесы [Результаты Театрального университетского фестиваля 1988] и др.

В основном режиссеры следуют чеховскому тексту и замыслу. Однако часть из них вносят в пьесу более или менее существенные изменения. Драматический этюд Чехова сценически необычен и жанровым определением – набросок, зарисовка, и тем, что актер появляется не в спектакле, не перед зрителями, а на пустой сцене и не вполне в ясном

сознании. Кроме того, это рассказ, переделанный автором в драматическое произведение [Носов 2009]. Уже это дает режиссерам основания для творческой фантазии. А учитывая, что речь идет о режиссерах, представляющих другую культуру, другую театральную теорию и практику, другой менталитет, границы этой фантазии существенно расширяются.

Иракские постановщики адаптируют пьесу либо к национальным традициям, либо к современным театральным тенденциям. Так, в апреле 1992 г. на сцене зала «Билят Эльшухада» состоялась постановка «Лебединой песни», режиссером которой был студент Али Шакир Кадым. Он использовал в некоторых сценах народные стихи, стараясь придать пьесе иракский характер, что имело большой успех у публики.

13 января 1972 г. «Лебединую песню» начала показывать труппа Современного художественного театра, самого известного иракского театра. Пьеса шла несколько дней на сцене театра «Багдад». Поставил ее известный иракский режиссер, актер и драматург К. Мухаммед, а роль Светловидова талантливо и с большим успехом исполнил С. Абдулхамид. Режиссер исключил из своей сценической версии роль суфлера Никиты, но дополнил роль Светловидова. К. Мухаммед закончил Институт изящных искусств в Багдаде, а затем продолжил образование в Москве, где в 1968 г. получил диплом театрального института по специальности «режиссер театра». Затем он преподавал в Институте изящных искусств Багдадского университета и работал актером в разных театральных труппах. Он поставил, написал и переработал для сцены многие драматические произведения.

Любопытно, что иракские режиссеры трактуют драматический этюд Чехова то как трагедию, то как комедию. В этой постановке герой часто обращается к зеркалу, чтобы посмотреть на свои морщины, как он изменился, состарился и стал смешным [Абдулхамид 2000: 17]. Это, вероятно, объясняется тем, что, с одной стороны, в чеховской пьесе звучит тема одиночества и позднего прозрения человека, артиста, что подчеркнуто названием, но с другой стороны, драматический этюд представляет собой

сценическую переделку рассказа «Калхас», в котором с самого начала – отсылкой к оперетте Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена», веселым настроением героя, его лицедейством и сменой масок-ролей – задан комедийный тон [Кубасов 2011; Вигилянская 2012]. Такая амбивалентность составляет новаторство чеховской драматургии [Паперный 1982; Фадеева 1991; Тamarли 1993; Полоцкая 2003 и др.].

Еще одна деталь постановки К. Мухаммеда требует, на наш взгляд, комментария. Режиссер, желая еще больше подчеркнуть страдания Светловидова, оставил его в одиночестве. Однако критики встретили такое вмешательство в чеховский текст с иронией [Эльтубани 1972: 17]. Нам представляется, что это изменение текста чеховской пьесы вызвано субъективными и объективными обстоятельствами. То, что пьеса превратилась в монолог Светловидова, придало ей исповедальности и драматизма. Светловидов стал не просто аллегорией актерской судьбы, но и центром, средоточием всей культуры – от репертуара до манеры исполнения – русского провинциального театра. Молодой исследователь С. Носов обратил внимание на оформление сцены в авторских ремарках. Посреди сцены находится табурет. С. Носов усматривает в этой детали символическое значение – от трона до эшафота, от дворца до трактирной лавки. То, что табурет опрокинут, позволяет сцене превратиться в место только что совершившейся казни [Носов 2009].

При таком толковании роль Никиты может и в самом деле показаться избыточной. Ведь в самом начале Светловидов говорит, что все его покинули, и слова его обращены не к Никите, а в пустой темный зал. Никита лишь подает реплики, как и полагается суфлеру. Никита возвращает зрителя/читателя на землю. Именно он видит одновременно короля Лира, Отелло, Гамлета и жалкого одинокого старика. Неслучайно он плачет, глядя на Светловидова. Но смещение планов реальности переводит высокую трагедию в комедию, даже фарс. Чтобы избежать этого многие иракские режиссеры убирают роль Никиты.

Объективная причина отказа от роли Никиты заключается в том, что в иракском театре нет и не было должности суфлера. Напомним, что иракский театр по своим корням театр импровизационный. В некоторых театральных постановках суфлерская будка на сцене есть, а самого суфлера нет. Примечательно, что в египетских постановках роль Никиты всегда сохраняется, поскольку египетский современный театр сложился раньше иракского и по европейскому образцу. Там долгое время существовали суфлеры.

В конце 80-х гг. С. Абдулхамид повторил постановку 1972 г. в театре «Мунтада Эльмасрах» в качестве исполнителя главной роли. А вскоре он сам со студентами показал эту пьесу в Институте изящных искусств. Но, по его словам, самым важным и волнующим было то, что С. Абдулхамид участвовал в новой версии пьесы, текст которой написала А. Наим, а режиссером был ее муж А. Хаюн (2003 г.). Пьеса была названа «Плыви в море глаз». Смысл названия в том, что глаза отражают душу, значит, это плавание по душе, по ее глубинам. Подробно об этой пьесе мы скажем ниже. В этот раз С. Абдулхамид был продюсером и сразу согласился, когда получил приглашение. Он был рад, потому что нашел в тексте новый смысл. Он считает, что чеховский герой опустил руки перед горькой действительностью. В новой постановке он бунтует против сложившейся жизни, стоит против всех, кто искажает театральное искусство. Этот спектакль не удалось показать в Ираке, в Багдаде. Зато он был показан на фестивале театра в Иордании в 1995 г. и в трех городах в Италии. Эта постановка была признана лучшей в Объединенных Арабских Эмиратах на театральном фестивале в 2003 году [Абдулхамид 2000: 17-18].

Некоторые иракские режиссеры, как мы уже сказали, оставляют на сцене только одного героя – Светловидова. В 1981 г. подобную постановку осуществил режиссер Шафик Эльмахди, который сам сыграл главную и единственную роль. Этот режиссер ставил «Лебединую песню» еще в 1958 году, но, к сожалению, данных об этой постановке не сохранилось, поэтому

мы не можем сказать, кому принадлежит первенство в такой интерпретации чеховской пьесы, ему или К. Мухаммеду.

В августе 1980 г. Д. Эльшакарчи снова поставил «Лебединую песню» на сцене театра «Багдад». На сей раз он внес еще более серьезные изменения в чеховский текст. Он не только исключил роль суфлера Никиты, но создал новый персонаж – старую артистку, встретившуюся Светловидову, когда он проснулся и обнаружил, что остался в театре один. Спектакль построен на воспоминаниях героев о ранах прошлого. Эта интерпретация вызвала противоречивые суждения критиков. Журнал «Финун» опубликовал две рецензии под общим названием «Две точки зрения о сказке Драгона и о “песне” Чехова». Речь идет о постановках двух пьес на факультете изящных искусств, одна из которых – «Лебединая песня». Авторы отзывов, Х. Яхья и Махди Эльради, высоко оценили игру актеров, музыкальное и художественное оформление спектакля, а также его символические решения. По их мнению, стоящий на сцене черный стул, на котором нарисован скелет человека, выражает разрушающее действие капитализма, превращающего человека в груды костей.

Особо авторы рецензий отметили неожиданный сюжетный поворот, который предложил режиссер спектакля: замену суфлера Никиты старой актрисой. Режиссер постарался обыграть некоторые мотивы чеховской пьесы: сна, смерти, страданий. Но сделал это необычно. Сначала на сцене находится старая актриса, которая рассказывает свою историю, которая у Чехова принадлежит Светловидову: она вспоминает прошлое, несчастливую любовь к Светловидову, который потребовал от нее отказаться от театра, от сцены, но она не могла принести такую жертву – и вот все в прошлом, и она живет одновременно в реальном мире и в мире мечты. То есть это и ее лебединая песня тоже. На сцене вдруг просыпается смерть – она же старик Светловидов. Герои продолжают разговор о ранах прошлого. В финале оба будто возвращаются из мира фантазии в мир реальности. Смысл такого удвоения героя режиссер и критик видят в том, что герой говорит будто сам с

собой, что судьба актера всегда одинакова – ему остаются только воспоминания и одиночество.

Введение женского персонажа и усиление любовной линии пьесы, у Чехова находящейся на периферии сюжета, в иракском театре объясняется не только желанием режиссера подчеркнуть трагедию героя, но и тем обстоятельством, что до наших дней профессия актера в Ираке не считается социально значимой. Например, ему очень трудно жениться, потому что родители девушек категорически возражают против ее брака с актером.

Однако в оценке столь вольного обращения с первоисточником критики разошлись. Х. Яхья, признавая, что Дж. Эльшакарчи – хороший актер, умеющий тонко и с пониманием исполнить свою роль, отметил, что как режиссер он не смог, говоря по-русски, прыгнуть выше головы, несмотря на чувство ответственности и волю к победе. По его мнению, такое вмешательство в чеховский текст недопустимо. Вообще великие литературные произведения искажать нельзя. Второй рецензент, наоборот, оценил смелые поиски режиссера. Он согласился не со всеми сценическими решениями; так, он отметил молодой голос исполнителя роли Светловидова – голос должен соответствовать возрасту героя и его душевному состоянию. Тем не менее он полагал, что главное в этой постановке – не столько сыграть пьесу Чехова, сколько показать возможности иракского театра, режиссера, актеров, приблизить Чехова к арабскому зрителю [Яхья 1980: 42-44].

Еще один критический отзыв опубликовала газета «Эльсаура». Автор отзыва Махмуд Фатхи также положительно оценил игру актеров, но не согласился с изменениями, внесенными режиссером в пьесу: исключение роли Никиты и создание роли старой артистки привели к искажению смысла и не сохранили стиль Чехова. В целом, по мнению критика, спектакль не достиг чеховской правдивости, тонкости и глубины, а показал внешние эффекты и эмоции, что помешало в полной мере насладиться этой пьесой [Фатхи 1980].

Постановка Ш. Эльмахди, который тоже исключил роль Никиты, вызвала более положительные отзывы. Валид Мильхим заострил внимание на актуальности творчества Чехова и его новаторстве в изображении противоречий и сложности жизни. У Чехова тесная связь между малым и большим, частным и всеобщим. В русских персонажах есть общечеловеческие черты. Критик понял символический характер названия пьесы. Он полагал, что Чехов стремился показать в коротком, динамическом, лишенном внешнего драматизма, но глубоко драматичном внутренне сюжете фальшь общественных отношений. Однако В. Мильхим счел, что для исключения роли Никиты не было причин, а образ этот играет важную идейную роль, которая дает читателю и зрителю общее представление о внешней среде, формирующей и выявляющей борьбу героя. Кроме того, он отметил слишком стремительный темп спектакля, что несовместимо с философским настроением чеховской пьесы. Тем не менее общая оценка спектакля – очень высокая [Мильхим 1981].

Такой же точки зрения придерживается и другой рецензент этого спектакля Хусейн Эльансари. Отметив актерскую удачу, он, тем не менее, делает существенное замечание: «при некоторых обстоятельствах, требующих медлительности, мы находили быстроту и движение, несоответствующие содержанию». Критик видит в этом «пульсацию жизни» [Эльансари 1981: 45]. Однако мы склонны объяснять это другими причинами. Первая – несовпадение возраста актера и героя, что, судя по приведенным выше рецензиям, обычное дело для иракского театра. Вторая важнее и существеннее. Традиционный арабский театр имел зрелищный и мистериальный характер. В нем разыгрывались в основном религиозные сюжеты. То есть главное в нем – событийность, а не рефлексия.

Чеховские пьесы представляли собой новое явление для европейского и русского театра и тем более – для восточного. С конца XIX в. в арабском театре начала формироваться тенденция отказа от мифологических сюжетов в пользу постановки острых социальных вопросов. Поэтому иракские

режиссеры и критики стремились заострить именно социальный смысл чеховской пьесы. Даже в тех спектаклях, где есть символические предметы и образы, главное – это трагедия старости, непонимания, не востребоваемости, конфликта с обществом.

Некоторые режиссеры, как Таляль Эльхусейни в 1983 г. или Амир Аюб в 1984 г. заставляют Светловидова умереть на сцене. Т. Эльхусейни, судя по отзыву Субхи Сабри [Сабри 1983: 37], создал фантазию на тему чеховской пьесы: он убрал роль Никиты, зато ввел новых персонажей – сумасшедшего и волшебницу. Критик признал эту переделку неудачной, так как для таких изменений нет оснований, а достичь чеховского мастерства режиссер не смог. А спектакль А. Аюба имел успех. Смерть Светловидова на сцене была воспринята как связь искусства с жизнью [Джамиль 1984].

Труппа Современного театра, показавшая пьесу в Багдаде в 1985 г., предварила спектакль вступительным словом, где было сказано: «Наш коллектив рад представить зрителям эту пьесу по случаю 125-летия со дня рождения великого драматурга Антона Чехова. Мы воздаем ему заслуженную честь, поскольку Чехов повлиял на театр во всем мире» [Кадым 1985].

Камиран Рауф в постановке театра «Мунтада Эльмасрах» в Багдаде в 1985 г. использовал в качестве реквизита большой манекен в белом платье с искаженным лицом. Он символизирует трагическое противоречие между чувствами Светловидова и жестоким требованием его возлюбленной покинуть театр. По мнению критика, это одна из самых выразительных сцен спектакля. Герой в этой постановке умирает. Х. Яхья разъяснил иракским зрителям смысл названия пьесы, которое в Ираке часто переводится как «Последняя песня»: «Лебедь поет один раз в жизни, перед смертью. Эта мысль связана в пьесе Чехова с актером, который переживает свои последние минуты. Люди, которые всю жизнь ему аплодировали, не дали ему личного счастья, которого он достоин» [Яхья 1985: 53].

Этот спектакль вызвал несколько критических отзывов. Саад Джасим, говорит о причинах повышенного интереса молодых иракских режиссеров к этой пьесе Чехова. По его мнению, судьба актера незавидна. Публика не думает о его чувствах и переживаниях. А Чехов горько иронизирует над теми, кто считает себя знатоком театрального искусства, а на самом деле видят в сложном и обогащающем жизнь искусстве только развлечение и наслаждение, а в актерах – только шутов и клоунов. Режиссер поставил спектакль согласно своему методу, придал особое значение движениям и жестам. Поэтому спектакль, несмотря на некоторые слабости, оказался пластически выразительным [Саад 1985].

Х. Яхья особо подчеркнул символический характер названия пьесы, однако остался недоволен скучным и растянутым переводом, отчего диалог героев потерял свое важное значение. Кроме того, критик счел лишним рисунок игральных карт на занавесе, так как ему нет соответствия в тексте пьесы. Однако нам эта деталь представляется любопытной. Карты здесь, видимо, символизируют игру судьбы, как это часто бывает в произведениях русской литературы, например, у Пушкина или Достоевского [Лотман 1995]. И чеховские герои часто играют в карты, как, например, в «Вишневом саде».

И наконец, назовем еще одну постановку, где режиссер предложил неожиданное сценическое решение. В 1995 г. режиссер Махаммед Тахир поставил «Лебединую песню» так. Режиссер использовал «технология деления», когда один персонаж представлен на сцене двумя актерами. Светловидов действует и говорит (говорящий Светловидов), Никита-Светловидов только действует (молчащий Светловидов).

Открывается занавес, и перед глазами зрителей предстает стоящая на сцене разбитая машина, внутри которой находится молчащий Светловидов. Эта машина символизирует его разрушенный мир. Он выходит из машины и отправляется на поиски говорящего Светловидова, которого находит в страшной дымовой трубе, это еще более ужасающий мир. Молчащий Светловидов спасает говорящего Светловидова, живущего в мире пожаров,

войн, Холокоста, и берет его в свой мир – машину, которая символизирует наш мир. Говорящий Светловидов пытается мыть машину. Это символизирует попытку смыть боль прошлого. Но попытка оказывается безуспешной – не только мир Светловидова разбит, но и наш мир, в котором живут зрители. Наджи Каши, оставивший критический отзыв об этой постановке, полагает, что режиссер не хотел просто показать личные переживания Светловидова и его характер, а то, что происходит в мире: разруху, уничтожение, ужас. М. Тахир сделал героя молодым, чтобы показать, что чувствует молодежь в этом безумном мире [Каши 1995].

Другой критик Касим Матруд попытался объяснить зрителям замысел режиссера и отдаленность пьесы от чеховского текста. По его словам, лебедь – это красивая птица, символ доброты в русском фольклоре. Он никогда не поет, только перед смертью. Так и Светловидов поет свою последнюю песню, которую раньше не слышал и не видел никто, кроме бедного старика Никиты.

В иракской театральной практике существовал «театр визуального восприятия», который опирался в основном на зрелищность и сценическую необычность спектаклей, на распределение авторской и режиссерской идеи между искусственно созданными персонажами, а не на диалоги. То, что в российской науке принято называть чеховским «подтекстом», здесь обнажается, выводится на сцену. В результате текст спектакля полностью отличается от чеховского. Наличие старой машины, дымовой трубы, деление, которому подвергся образ Светловидова, исключение персонажей и включение нового текста – все это нарушило содержание и целостность чеховской пьесы и, разумеется, не достигло чеховского художественного уровня. Это совершенно другая пьеса, которой надо было дать другое название, считал К. Матруд.

Но режиссер взял дух чеховской пьесы и вдохнул его в новое тело. Его Василий не пьян, он одинок, как в пустыне. Нет бензина в машине, нет связи с миром. Но предполагается связь с миром Чеховым. Критик полагает, что

обращение к Чехову должно спасти мир. Чехов представил героев, страдающих от одиночества. Но он же научил преодолевать это одиночество [Матруд 1995]

Таким образом, иракские режиссеры ставят эту пьесу в соответствии с задачами и традициями собственного театра и с их пониманием театра Чехова. Результаты не всегда успешны, но всегда интересны.

2.3 «ЧЕХОВСКОЕ» И «ШЕКСПИРОВСКОЕ» В ПЬЕСЕ АУАТИФ НАИМ «ПЛЫВИ В МОРЕ ГЛАЗ» ПО МОТИВАМ «ЛЕБЕДИНОЙ ПЕСНИ» А.П. ЧЕХОВА

О пьесе А. Наим, как нам кажется, следует сказать особо. Это вольное переложение «Лебединой песни», своего рода вариация на чеховскую тему. Пьеса написана в 2003 г. В афише заявлены три действующих лица: мужчина, охранник и возлюбленная. В начале пьесы на сцене, как и у Чехова, темно. Из декораций – большая дверь, в которую кто-то громко стучит. В глубине сцены – свеча. Свет приближается, видны черты мужчины, главного героя. С нервным смехом он произносит свой монолог, прерываемый стуком в дверь.

Театр здесь понимается, как и у Чехова, в шекспировском смысле – весь мир театр. Герой бросает вызов этому миру-театру. Он – взбунтовавшийся шут, у которого, тоже по-шекспировски, большой ум и большое сердце. Вообще шекспировские аллюзии в пьесе не менее важны, чем чеховские. У Шекспира шут, как, например, в «Двенадцатой ночи», поэт и артист. А другие шуты, в «Как вам это понравится» или «Короле Лире», – «пробные камни» (как известно, Touchstone – пробный, точильный камень, таково имя шута в комедии «Как вам это понравится», в русском переводе – Оселок) для их собеседников: с одной стороны, они – мера чужого ума, с другой – помощники чужого прозрения. Эти мотивы объединяют «чеховскую» и «шекспировскую» линии пьесы.

Главная тема монолога – судьба артиста, сбросившего маску и говорящего миру правду. Видимо, поэтому он подвергается преследованию, за ним пришли, ему угрожают. Однако герой А. Наим больше ничего не боится. Всю жизнь он повторял чужие слова, которым его научили: «Какая у меня профессия – шутство! Простите, что я сказал? Я ошибся, это не я шут, а они (*имеет в виду зрителей*). Я любил свою профессию и думал, что через нее смогу создать счастливый мир, в котором будут добрые мысли, принципы и мужество. Но когда я сделал первый шаг в мире театра, я понял, что мои добрые мысли, принципы и мужество здесь не нужны, что мне надо всегда быть легким и веселым, чтобы достичь вершины славы» [Наим 2006: 7-8].

Напомним, что Светловидов тоже в молодости был «честный, смелый горячий» (С. XI, 211). И яма, как он называет театр, съела у него 45 лет жизни. Для героя А. Наим театр – та же яма, где пропали лучшие чувства и качества героя.

В чеховской пьесе герой говорит об одиночестве, старости и шутстве. Но в нем нет озлобления и сарказма, какие испытывает герой А. Наим. И это еще один «шекспировский» знак. По наблюдениям А.А. Аникста, в позднем творчестве Шекспира появляется комический персонаж особого рода – злобный циник, полный язвительного сарказма [Аникст 2006].

Основные мотивы «Лебединой песни» сохраняются, но комбинируются и интерпретируются по-другому. У Чехова Светловидов «налимонился» по случаю бенефиса. В иракской пьесе вино – это способ ухода от действительности. «Хочу в эту ночь быть один, быть с моей верной и любимой подругой», – говорит герой и достает из кармана маленькую бутылочку вина: «Вино всегда помогало мне быть легким и воздушным. Я многим нравился таким, потому что из моего рта вылетали всякие романтические слова. Но они глупцы... Это просто слова, не от души. Я делал все, чтобы они тратили свои деньги. Я шут, я всегда повторял то, чему меня

научили. У меня не было своего мнения, ни одного утверждения, на котором я настоял. Меня никогда не спрашивали об этом. Я шут и не смог бы отказаться. Я всегда повторяю чужие слова» [Наим 2006: 10-11].

Светловидов тоже повторяет чужие слова. Собственно, на этом и построен чеховский драматический этюд. Скорее, это не жанровое определение, а характеристика Светловидова. Он весь состоит из «чужого» текста, он эскиз, набросок. Он пользуется набором выразительных средств из арсенала разыгрываемых им на сцене ролей. Причем, из текста пьесы не следует, что все эти роли он сыграл. Он Калхас, предсказатель, который не смог предвидеть собственные потери и разочарования. Как заметил А.В. Кубасов, «собственная прошлая жизнь переживается Светловидовым двояко: и непосредственно, и опосредованно, по модели ролевого поведения». Отсюда и одновременное наличие комедийной и трагедийной интонаций [Кубасов 2011: 229]. Перефразируя Шекспира, можно сказать, что он флейта, на которой любой может сыграть.

Герой А. Наим декларативно отказывается от «чужого» слова: «Сегодня, в эту ночь я сделаю все по-своему... сделаю сам... от души без лишних слов. Сегодня все скажу, не уберу и не добавлю ни единого слова. Все как есть. Все будет мое. Это мое право быть настоящим человеком». И далее следует совершенно «гамлетовский» текст: «Быть или не быть – вот в чем вопрос. Буду, как я хочу быть или как они хотят, чтобы я был? Как я смогу быть без помощи других? И как я могу быть собой, если вокруг меня тысячи глаз, языков и ушей, которые меня видят и слышат? Друг мой, дорогой Шекспир, было бы лучше, если бы ты сказал: не быть и никогда не быть – вот в чем вопрос» [Наим 2006: 13-14]. То есть он, совершенно точно больше не флейта, на которой может сыграть любой, кто приписывает себе знание клапанов его души.

Переосмысление чеховского персонажа проявляется и в его внешнем облике. Светловидов одет в костюм Калхаса, то есть в цветное одеяние греческого образца. Герой иракской пьесы – в черное платье. Напомним, что

Гамлет в трагедии Шекспира одет в темный плащ, мрачные одежды. Герой в иракской версии вообще не Калхас, а актер, вышедший из роли. Его одежда должна подчеркнуть тревожность и драматизм происходящего. Неслучайно почти следом за ремаркой: «Надевает на плечи черное платье, вступает на сцену и говорит, будто перед ним люди» [Наим 2006: 14], – следует другая: «Стук в дверь все громче, слышен вой волков» [Наим 2006: 17]. Конечно, никаких волков у Чехова нет. Но склонность иракского театра к метафоричности и символизму определяет появление этой детали. Как бы в противовес волчьему вою за сценой слышится нежный женский голос. Это голос Возлюбленной. Из дальнейшего текста ясно, что это видение, галлюцинация:

«Она: Шут.

Он: Подожди чуть-чуть.

Она: Шут и дурак.

Он: Послушай...

Она: Не буду как ты.

Он: Я не смог быть другим. Я шут.

Она: Смотри в глаза.

Он: Не могу смотреть в твои красивые глаза. Я просто шут.

Она: Возьми мою руку или я возьму твою.

Он: Следователь берет руку следователя?!

Она: Бери мои руки.

Он: Не могу, я следователь, я не свободен.

Она: Не буду как ты.

Он: Оба мы следователи.

Она: Ты шут, дурак.

Он: Оба мы следователи... следователи.

<...>

Он: Любимая... я тебя потерял, как потерял эту замечательную сцену. Я шут. (На сцене темно, он повторяет «в этой ночи, в этой ночи... буду себя искать», берет бутылку, пьет)» [Наим 2006: 21]

Введение в пьесу образа возлюбленной героя отсылает одновременно к Чехову и Шекспиру. Название пьесы «Плыви в море глаз» соединяет «светловидовские» и «гамлетовские» мотивы. Гамлет на вопрос Горацио, как он видит отца, отвечает: глазами моей души. Офелия была чиста и невинна, такой же рисует свою возлюбленную Светловидов: «Изящна, стройна, как тополь, молода, невинна, чиста и пламенна, как летняя заря. Под взглядом ее голубых глаз, при ее чудной улыбке, не могла бы устоять никакая ночь. Морские волны разбиваются о камни, но о волны ее кудрей разбивались утесы, льдины, снеговые глыбы» (С. XI, 211). Отметим в этом наборе штампов сочетание «невинности», «глаз», «моря». Трудно сказать, от своего ли имени произносит эти слова Светловидов или надевает на себя роль Гамлета, но все три произведения объединяет то, что любовь героев если и существует, то «лишь как прекрасная и невоплощенная возможность. намеченная до начала сюжета и уничтоженная в нем», как сказал о шекспировской пьесе И.О. Шайтанов [Шайтанов 2013: 352]. Возлюбленные не спасают героев от одиночества, наоборот, дают им острее почувствовать это одиночество, превращаясь в орудие судьбы.

Чеховский внесценический персонаж в иракской пьесе выведен на сцену, хотя и в виде фантома. Зато сценический Никита отсутствует. Его роль отчасти передана Охраннику. Охранник появляется, как и Никита, только что проснувшись. Никита ночует в театре, потому что больше нигде, охранник входит, как следует из ремарки, «как будто только проснулся» [Наим 2006: 22]. Никита уговаривает Светловидова ехать домой: «Вам, Василь Васильич, домой пора-с» (С. XI, 210). Первые слова Охранника – «Спектакль закончился».

Никита и Охранник своего рода шекспировский Горацио, необходимый собеседник, чтобы герой мог выговориться, и одновременно публика, перед

которой актер разыгрывает свой спектакль. Но у Чехова этот мотив – в подтексте, тогда как в иракской пьесе предельно обнажен:

«Охранник: Спектакль закончился.

Он: Игра.

Охранник: Нет зрителей. Спектакль закончился.

Он: Маскарад.

Охранник: Значит, закончился.

Он: Ты здесь, значит – не закончился.

Охранник: Не может быть спектакля без зрителей.

Он: Не может быть зрителей без спектакля. Следи за мной. Я следователь и все следователи. Давай, следи за мной» [Наим 2006: 31].

Этот разговор очень важен для понимания характера героя и смысла пьесы. Никита в основном подает реплики. Как сказал Р.Б. Ахметшин, «речевые потоки оказываются в сюжете этюда почти полностью самостоятельными, и только зритель получает право рассматривать их как чередование взаимосвязанных реплик» [Ахметшин 2009: 81]. Охранник, отвечая на вопросы героя, обнажает свою душу, «море глаз»:

«Он: Почему тебе так страшно? Бедный Охранник. 30 лет мы работаем вместе. Я лаю, как собака, на сцене, а ты защищаешь ее. Что случилось? Будь свободным человеком!

Охранник: Согласен, только не здесь. Могу дома быть свободным, с женой, могу кричать, нервничать или сказать свое слово шепотом...

Он: Дома? И тоже шепотом и не перейдешь границу???

Охранник: Да, даже дома.

(В дверь сильно стучат, вой стал более громким, голоса выше.

Кричат: «Открой дверь, сумасшедший!»)

Он: Слышишь? Я стал сумасшедшим. Это значит, что я первый раз в жизни поступил правильно. ((Стучат сильнее, пытаются выбить дверь. Вдруг сильный звук разбитой двери. Герой велит Охраннику взять оружие)

Охранник: Нет, нет, это запрещено. Потом Бог в ад меня пошлет.

Он: Ад не хуже нашей жизни.

Охранник: Не путай меня, В аду можно найти время для отдыха, а в жизни огонь горит всегда.

Он: Выпей глоток, и тебе будет хорошо. Точно как первый поцелуй, сладкий и неповторимый.

(Охранник пьет)

Охранник: Ты прав, я хочу быть человеком хоть раз в жизни. (Кричит) Сволочи, я вас не боюсь! Не хочу вас видеть! Я сейчас чувствую себя молодым и здоровым, как лев. Как хорошо быть свободным! <...> Сегодня я отвечу на все унижения <...>

Он: Мы сделали первый шаг и надо держаться до конца. Тебе страшно?

Охранник: Нет... Я все потерял. Пойду с тобой до конца и Бог поможет.

(Зажигают свечи и становятся перед дверью. Наступает тишина, театр трясется, раздаются шум, музыка и вой волков. Уже сломали двери. Мужчина падает, Охранник держит его. Сверху падают стулья, под ними умирает герой)» [Наим 2006: 40].

Обратим внимание, что иракский драматург использует прием из другой чеховской пьесы. Звук разбитой двери отсылает к звуку лопнувшей струны из «Вишневого сада». Но если этот звук чеховеды толкуют по-разному: как знак конца [Ивлева, 1999; Кайдаш-Лакшина, 2004; Сухих 2004] или как предвестие начала [Зингерман 1988, Полоцкая 2003; Ларионова 2006], то в иракской пьесе сомнений быть не может. Герой А. Наим полностью избавлен от комедийной интонации. Его смерть окончательна и бесповоротна, но она знаменует моральную победу героя.

Таким образом, арабская писательница представила свою рецепцию чеховского произведения, усилив, сделав очевидными одни мотивы, скрыв другие, приблизив содержание к арабскому читателю и зрителю. Кроме того, иракская пьеса выявила тесную спаянность Чехова и Шекспира, своего рода ответ Шекспиру и игру с Шекспиром в чеховском драматическом этюде.

2.4 «БОЛЬШИЕ» ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА И ИХ СЦЕНИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

Говоря о «больших» пьесах русского писателя, мы вынуждены ограничиться их отдельными разборами. Это объясняется, во-первых, трудностями постановки этих пьес в малобюджетных антрепризных или студенческих театрах, во-вторых, сложностью самого литературного материала, который требует глубокого понимания мира Чехова и его персонажей и высокого актерского мастерства, и в-третьих, проблемами перенесения реалий русской жизни на другую культурно-историческую почву. Тем не менее в Ираке неоднократно обращались к пьесам, которые принесли Чехову мировую известность.

«Чайка». В 80-е гг. XX в. иракские режиссеры обратились к пьесе «Чайка». О том, что это был ответ на ожидания зрителей и театральной критики, свидетельствует тот факт, что в августе 1983 г. в газете «Эльджумхурия» появилось сообщение о том, что режиссер С. Элькасаб включит пьесу в репертуар следующего театрального сезона [Пьеса «Чайка» на факультете изящных искусств 1983]. А в декабре газета «Эльсаура» опубликовала сообщение о начале репетиций, известив, что роли будут исполнять студенты кафедры театральных искусств и что «доктор Салах Элькасаб продемонстрирует зрителям на примере этой пьесы свой метод театральных постановок с выразительными зрительными образами, выражающими психологическое состояние персонажей и их внутренний мир»¹. Через несколько дней в газете «Эльджумхурия» появилось интервью с режиссером, который сказал: «Мне кажется, что постановка пьесы произведет революцию в методах режиссуры нашего театра и покажет преимущества “театра визуального восприятия”». С. Элькасаб считает, что его метод требует большой подготовки, высокого художественного уровня

¹ Анонс в газете «Эльсаура». № 4956. 12 декабря. 1983.

артистов и публики и что его трудно понимать [«Чайка» – иракский театральный поворот 1983].

В течение декабря 1983 г. – марта 1984 г. и другие газеты и журналы размещали на своих страницах анонсы будущего спектакля [Чехов в Багдаде 1984; «Чайка» 1984; Сегодня мы посмотрим «Чайку» 1984]. Это свидетельство почти ажиотажного резонанса предстоящей постановки.

Спектакль состоялся в апреле 1984 г. по случаю всемирного дня театра и шел несколько дней. По словам А. Юсифа, «режиссер обратил внимание на некоторые эпизоды пьесы и оставил без внимания другие. Он сосредоточился на мольбах Треплева к Нине и его признаниях в любви. Центральной сценой стало самоубийство Треплева. Оно раскрывает внутренний мир этого разбитого человека, который не смог изменить жизнь и стал ее жертвой» [Юсиф 2010: 108].

Иракские критики поняли пьесу так, что центральным персонажем стал Треплев, в образе которого раскрылась жизнь театрального писателя. Он противостоит своей матери, известной актрисе. Его не понимают окружающие, потому что он создает свой мир, отличный от реального, в пьесе, разыгранной в первом действии. Именно этим путем пошел и режиссер С. Элькасаб. Художественным видением режиссер близок чеховскому герою, хотя и не поддерживает его, за исключением эпизода разговора Треплева с Аркадиной в третьем действии. Элькасаб не согласен с Аркадиной и всем ее поколением, поскольку они перекрыли путь театрального развития, новых направлений в театре [Мухаммед 1984]. Эта тема очень близка иракскому режиссеру-экспериментатору

С. Элькасаб использовал в нем свой метод «театра визуального восприятия», о котором мы уже говорили. Режиссер исключил роль Медведенко и сократил роли Маши, Полины и Шамраева, что привело к потере динамичности и способности создать психологическую атмосферу. «Театр визуального восприятия» подменяет текст движением, зрительными образами. Психология персонажей переводится в символический план,

который трудно распознается зрителями. Диалоги значительно сокращены. Но именно в диалогах раскрывается сложный внутренний мир героев Чехова, настроение и подтекст его пьес. Такие персонажи, как, например, Шамраев, несут большую смысловую нагрузку, о чем неоднократно писали российские ученые [Паперный 1976; Доманский 2005, Кондратьева, Ларионова 2012 и др.]. Несмотря на переделки, спектакль имел большой успех.

В одном из интервью режиссер сказал: «Пьесы Чехова загадочны. Длинные диалоги в них не главное. Главное – психология героев. В своей постановке я стараюсь показать невидимое, сделать внутренний мир персонажей зримым. Мне кажется, это будет интереснее для публики, чем длинные диалоги, которые могут показаться скучными». На вопрос, значит ли это, что режиссер будет исключать эти диалоги, он ответил: «Диалоги, конечно, сохранятся. Но я хочу привести действие (движение) и диалоги в гармонию, создать между ними равновесие». Основную мысль чеховской пьесы режиссер понял так: Чехов заставляет своих героев выйти из состояния бездействия, двигаться, строить новую жизнь, в которой они смогут найти себе место [Альтаи 1983].

Известный иракский актер и писатель Ю. Эльани после премьеры опубликовал в газете «Эльсаура» статью, где заметил, что у режиссера, еще в студенчестве, фантазия доминировала над реальностью. Он домысливал природу вещей и их смысл. О спектакле Ю. Эльани отозвался так: «Людей зрительном зале было немного. Оказалось, что таков был замысел режиссера. Он хотел видеть только избранных зрителей, адресовал свой спектакль театральным теоретикам и критикам и тем, кто всерьез интересуется проблемами театральной эстетики. <...> “Чайка” одним зрителям понравилась, у других вызвала резкие возражения. Мне показалось, что цель “Чайки”, ее полета была доставить удовольствие зрителям. Иногда это получалось легко и естественно, а иногда надо было крепко потрудиться, чтобы это удовольствие почувствовать. <...> Доктор Салах Элькасаб использует метод “визуального восприятия”, как он его называет. Иногда это

метод проявляет себя более наглядно, иногда менее. Но всякий раз он разрушает литературный текст, с которым так обращаться нельзя. И сколько бы режиссер ни настаивал на художественных возможностях своего метода, основным инструментом театра было и остается слово. От него нельзя отказаться, его нельзя заменить движением или картинкой». Тем не менее Ю. Эльани отметил профессионализм некоторых актеров и значение этой постановки: ««Чайка» взлетела высоко и заставила задуматься о многих проблемах современного театра. Мы должны быть благодарны доктору Салаху Элькасабу, что он своей сценической версией пьесы эти проблемы выявил» [Эльани 1984].

Спектакль вызвал множество откликов. Х. Яхья, театральный критик, живо реагирующий на все новые чеховские постановки, в своей рецензии размышлял не только о спектакле, но и о самой пьесе Чехова. Он считает, что на первый взгляд «Чайка» кажется трудной для восприятия из-за сложных и тесно переплетенных взаимоотношений героев. Нужно прочитать пьесу несколько раз, затем обязательно посмотреть на сцене. Только тогда мир Чехова откроется. Ставить пьесу сложно даже профессиональным театрам, а С. Элькасаб привлекает в качестве актеров студентов, еще только изучающих театральное искусство, делающих первые шаги, и с ними экспериментирует, применяя свой метод и демонстрируя возможности «театра визуального восприятия». Режиссер, вопреки Чехову, сосредоточил весь спектакль вокруг образа Нины, сделав ее центром притяжения других персонажей. Он полностью исключил образ Медведенко, Полина весь спектакль молчит. А ведь у Чехова эти героини имеют свой смысл, свое место в структуре пьесы. Редукция этих образов исказила общий смысл пьесы, сделала некоторые ее фрагменты непонятными, немотивированными. В результате зрители хуже поняли происходящее. С. Элькасаб использовал технологию деления образов, о которой мы уже говорили выше. Он разделил героев на самих себя и маски, которые выявляют, как представляется режиссеру, их внутреннюю сущность. «Мы рады постановке «Чайки» в

Багдаде и приветствовали ее, когда она летала на просторах театра, а управлял ее полетом режиссер доктор Салах Элькасаб», – сделал вывод Хасабалла Яхья [Яхья 1984а].

Любопытно, что похожий прием использует в сценической версии рассказа Чехова «На пути» московский режиссер В.В. Гульченко в своем театре-лаборатории. Спектакль по мотивам рассказа и симфонической поэмы С.В. Рахманинова «Утес» называется «Тип русского неудачника». Нам удалось посмотреть его на Чеховской конференции в Ялте в 2015 г. В афише значатся действующие лица: Лихарев Григорий Петрович, Душа Лихарева, Иловайская Мария Михайловна, Душа Иловайской. Конечно, душа и маска – не одно и то же и причины такого дублирования могут быть разными, скажем, нам показалось, что В.В. Гульченко передал «душам» героев авторский текст, который бы неизбежно пострадал при переводе эпического произведения в драматическое, но, думается, принцип обнажения скрытых внутренних смыслов похож.

Метафору полета «Чайки» использовал и рецензент, подписавший статью «А.Х.». Он полагает, что новая техника постановки привела к рождению новой театральной формы: «Герои Чехова представлены одновременно двумя актерами, ... это углубляет театральный образ, усложняет его <...> В пьесе реалистично показана печальная жизни людей» [А.Х. 1984].

Художественные опыты С. Элькасаба, как мы видим, вызвали неоднозначную оценку. Однако нам представляется, что в их основе лежало стремление показать новаторство чеховской драматургии. Обратим внимание, что в постановке этой и других чеховских пьес режиссеры усиливают их символическую составляющую. Это полностью соответствует символической природе иракского традиционного театра, о чем мы уже говорили. Однако при этом не всегда учитывается характер чеховских символов.

Все символы Чехова вырастают из повседневной жизни, а не конструируются искусственно. А. Белый пронизательно заметил отсутствие в чеховских символах мистического опыта и их связь с реальностью [Белый 1904]. А.П. Чудаков писал: «Символами служат у него (Чехова – А.А.) некие “специальные” предметы, которые могут быть знаком скрытого “второго плана” уже по своему закреплённому или легко угадываемому значению. В этом качестве выступают обычные предметы бытового окружения» [Чудаков 1971: 171]. В другой работе он назвал символизм Чехова «обыденным» [Чудаков 2004: 233]. Специальную работу чеховским символам посвятил А.С. Собенников [Собенников 1989]. Подчеркивая принципиальную разницу между символом символистов и Чехова, В.Б. Катаев пишет: «Для символиста видимая реальность – лишь “паутинная ткань явлений”, которая опутывает реальность высшую, мистическую. Для Чехова иной реальности, чем та, в которой живут его герои, просто не существует. <...> Его путь – постижение в реальности закономерностей, не замечаемых его персонажами» [Катаев 1989: 248].

У всех чеховских символов есть предметный и символический план: чайка, озеро, вишневый сад и др. Чтобы зрители/читатели увидели в обыденном какой-то другой смысл, помимо прямого вещественного или событийного, они должны вступить в диалог между тем, что предлагает писатель, и культурной памятью, существующей в их сознании. А память формируется всей предшествующей традицией. По всей вероятности, иракским зрителям близок реализм Чехова, но постигать его им удобнее в привычных для Востока символических формах.

Это же можно сказать об условности чеховского театра. В «Чайке» отражены основные театральные формы рубежа XIX – XX вв.: академический, консервативный, рутинный, как его называет Треплев, театр представлен Аркадиной, символистский – Треплевым, свой путь ищет начинающая актриса Заречная. Главный предмет спора между театральными направлениями – отношение искусства к действительности. Классическая

драма несла жизнь на сцену. Символистская избавляла сцену от жизни. Чехов, как в классической драме, изображает жизнь в мельчайших бытовых подробностях, но делает это в условно-символической форме. Это обстоятельство заставляет одних чеховедов настаивать на стирании граней между сценой и залом в пьесах Чехова [Мурина, 1996], а других – на условно-драматической их природе [Зингерман, 1988; Тамарли, 1993].

Мейерхольд выявил в своих постановках эту чеховскую условность и довел ее до крайности. Пьесы Чехова своим символическим подтекстом, несомненно, давали ему такую возможность. Но при этом режиссер прибегал к особенностям народно-театральной сценичности. В постановке «Дяди Вани», как известно, он разместил дом в овраге, убрав все топографические подробности: возвышенность, спуск и лестницу. В русской народной драме «Лодка» действие происходит в лодке, нарисованной углем на полу или образованной фигурами исполнителей. В одной чешской постановке пьесы «Три сестры» сцена представляла собой пустое пространство, огороженное серыми щитами: ничего нет, точно все вымерло [Тамарли 1993: 87]. Б. Зингерман обратил внимание, что сам Чехов в «Чайке» выводит на сцену пустое пространство театра Треплева, а декорацию образует пленэр: вид на озеро и горизонт [Зингерман 1988: 309].

Мейерхольд использовал этот принцип сгущения и символизации сценического пространства, создавая не реалистическую картину, а «модель жизни героев, их миро– и самоощущения» [Звенигородская, 1996: 211]. Чеховский театр давал Мейерхольду и многим другим режиссерам возможность возвращения к самым корням театральной системы: к традиционному театру, условному, но обогащенному в новое время психологизмом и «настроением». С другой стороны, чеховский театр обладал свойствами, которые при развитии и максимальном усилении, а также при отказе от других его свойств, приводили к театру символистов [Ларионова 2009].

Иракский театр, который еще хорошо помнит уроки народного театра, а народный театр – это крайняя форма сценической условности, естественным образом тяготеет к символизму и условности чеховских пьес. Возможно, поэтому именно постановка «театра визуального восприятия» Салаха Элькасаба произвела большое впечатление на зрителей и вызвала столько откликов.

В то же время следование театральным традициям не дало возможности режиссеру воплотить одно из важнейших свойств чеховской драматургии – отсутствие одного главного героя. Известный еще с Аристотеля принцип полностью отвергается в «Чайке». Как писал З. Паперный, «чеховский сюжет можно сравнить с разветвляющимся стволом. И каждая их “ветвей” не существует в отдельности – она связана с другими» [Паперный 1982: 90]. Делая безусловным центром пьесы Нину Заречную, режиссер обедняет сюжет и нарушает авторский замысел.

Эксперименты С. Элькасаба не перестают волновать и современных иракских критиков. Акиль Юсиф в разделе «Как мы видим Чехова» книги «Теория иракского современного театра» задает вопрос: режиссер – это объяснитель или создатель театрального произведения? М. Табур, по его мнению, – объяснитель, то есть он следует чеховскому замыслу и очень точно воспроизводит текст пьес. С. Элькасаб – это создатель, интерпретатор [Юсиф 2010: 101]. Но такой режиссер очень рискует, потому что его «переделка» уходит далеко от оригинала, и смысл оригинала утрачивается. Получается совершенно новое произведение. Кроме того, театр С. Элькасаба не воспроизводит психологизм Чехова, соединение трагического и комического в его пьесах. «Чайку» в постановке С. Элькасаба страшно показывать другим режиссерам. Но С. Элькасаб – смелый режиссер [Юсиф 2010: 106].

Похожая проблема остро волнует и российских театральных критиков: «В зависимости от субъективных прочтений режиссеров и от влияния “времени на дворе”, пьесы Чехова раскачивает, как лодки на волнах.

Амплитуда колебаний порой очень велика. Однако процессы, которые происходят на сценах с пьесами Чехова, связаны не только с вечной проблемой современного прочтения классики. Дело еще и в том, что сами тексты драматурга-реформатора предрасположены к этому» [Холодова 2014: 205]. А. Юсиф дает похожий ответ и объясняет, почему в Ираке так по-разному ставят Чехова. Чехов – всегда новый, меняющийся драматург. Каждый режиссер может увидеть в нем воплощение своих замыслов [Юсиф 2010: 109].

«**Дядя Ваня**». Первыми в арабском мире пьесу «Дядя Ваня» поставили именно иракские режиссеры. В 1961 г. она в течение десяти дней шла на сцене зала Эльшааб в исполнении труппы Современного художественного театра в переводе Ханы Маркаса. Режиссером и исполнителем роли Астрова стал Абдулвахид Таха. Ю. Эльани, участвовавший в этом спектакле, позже вспоминал: «Мы репетировали больше шести месяцев, сравнивали арабский перевод пьесы с переводами на другие языки, чтобы воссоздать текст, искали фотографии российских спектаклей. Мы хотели создать чеховскую атмосферу. До нас ни одна большая пьеса Чехова не была полностью поставлена в арабском мире. Мы стремились передать чеховские мысли о людях, живущих душевной жизнью» [Эльани 1998: 151].

Критика назвала эту постановку «смелым шагом» [Эльсудани 1976]. В Египте эту пьесу поставил только год спустя режиссер Лейла Плату в переводе С. Сархана [Дагир 1978: 271]. Это единственная в Ираке постановка пьесы без режиссерского вмешательства в чеховский текст.

Спектакль студента-практиканта Акрама Эльмалики в 1981 г. с К. Рауфом в роли Войницкого был назван Х. Яхъей «одним из лучших спектаклей, который вызвал у зрителей боль и страдание, заставил сопереживать героям, ощутить трагедию их жизни и смысл их существования. Вот почему пьеса так понравилась зрителям» [Яхъя 1981: 43].

Постановка пьесы режиссером М. Табуром на сцене театра Института изящных искусств в Багдаде в 1984 г. вызвала множество откликов. М. Табур в 70-е гг. учился в Советском Союзе, в Институте театра, музыки и кинематографии в Ленинграде, поставил несколько пьес Чехова. По его мнению, Чехов обладает особым даром передать словами внутренний мир его персонажей, изображать их посредством диалогов реалистически, так, как они бы вели себя в жизни.

Али Эльбадри в критическом отзыве на этот спектакль обратил особое внимание на, как ему показалось, пронизательность режиссера в работе с чеховским текстом и его сценическом воплощении: «Режиссер очень тонко понял финал “Дяди Вани” и представил его символически. Он расположил на сцене большую картину, на которой изображен человек с лицом лишь наполовину светлым ... с одним открытым глазом, левым, со стороны сердца ... в черной руке у него красная роза ... цветные шары символизируют добро, любовь, чистоту и оптимизм Сони». Как сказал А. Юсиф, режиссер дал возможность Соне говорить об ангелах, вере, счастье. В финале она разорвала стоящую на сцене картину, что символизирует обновление жизни, ее победу, несмотря на общий трагический пафос постановки. Эта философская мысль режиссера вызвала общее одобрение [Юсифа 2010: 103].

Положительную оценку пьесы не снизили даже некоторые замечания об упущениях актеров, равнодушии во время репетиций и не всегда хорошем знании текста. По мнению автора статьи, спектакль можно признать удачным: «Режиссер Муханад Табур доставил зрителям спектакля большое идейное и эстетическое наслаждение» [Эльбадри 1984: 6].

Х. Яхъя так писал об этом спектакле: «Во время всего спектакля, поставленного режиссером М. Табуром, на сцене царил дух оптимизма. Главной темой спектакля стала жизнь, а не смерть. Режиссеру в воплощении его замысла очень помог оригинальными декорациями известный иракский художник Мухаммед Махридин. Все это привело к глубокому и точному пониманию чеховского текста, несмотря на некоторые недоработки,

например, замедленный темп спектакля и отдельные речевые ошибки» [Яхья 1984: 37].

Однако, говоря об оптимизме спектакля, критик замечает, что «Дядя Ваня», как и другие поздние пьесы Чехова, характеризует тот этап творчества писателя, когда определилось его понимание жизни и ее основ – «уничтожение, вытекающее из глубин персонажей и отражающееся на общей атмосфере, охватывая и время, и пространство. Для того чтобы постичь эту истину, нужны неторопливость, терпение и внимание к тексту и происходящему на сцене одновременно. Чехов здесь не показывает явное театральное движение, а лишь размышления, связанные с трагическим разрушающим положением». Это противоречие режиссер преодолевает оформлением сцены цветными шарами, чтобы разрушение не господствовало над общей атмосферой спектакля: «хотя в глубине театра и торжествовала темнота, однако некоторые деревья уже посветлели и стали покрываться листьями, а цветные шары помогают увидеть смысл жизни, которая рождается через смерть» [Яхья 1984: 36].

Постановка М. Табура заставляет задуматься о том, не преувеличивают ли некоторые иракские режиссеры символический характер чеховских пьес, делая его символы «преднамеренными», как А. Белый назвал символы Метерлинка в противовес «тонким, прозрачным» символам Чехова [Белый 1910: 128].

В январе 1993 г. на сцене театра «Эльрашид» в Багдаде состоялась премьера пьесы «Дядя Ваня» режиссера С. Элькасаба. Режиссер опирался на новый метод театральной постановки, «театр визуального восприятия», который отрицает традиционные нормы, сокращая диалоги, уничтожая драматическую диалектику. Кроме того, у С. Элькасаба чеховские герои помещены не в пространство усадьбы, а в больничную палату.

Спектакль начинается так. Тишина, нет музыкального сопровождения. Занавес будто железная стена. Занавес убирают, и на сцене больница. Все больные одеты в защитные костюмы, как во время радиационной угрозы. На

заднем плане беспорядочно движутся санитары, медсестры, инвалиды в колясках. Первое впечатление – вход в ад. Режиссер понимает пьесу, как отражение кризиса эпохи, кровавой действительности с ядерными арсеналами, которые угрожают обычным людям, живущим в поисках мира. Первая, ключевая фраза пьесы, задающая смысл пьесы, как это обычно у Элькасаба: «Кто уничтожает красоту нашего мира?» – раскрывается в переживаниях дяди Вани, разочарованиях Сони и других персонажей.

Из всех чеховских героев Элькасаб оставил только Войницкого, Астрова, профессора, Соню и Елену и добавил много медсестер и санитаров, работников почты и других персонажей. Так он создал картину страха, и пустые почтовые ящики, проходящие лейтмотивом через весь спектакль, означают отсутствие связей между людьми. Больница, расположенная далеко от города, – это инфекционная больница, очаг хаоса [Кадым 2000: 92].

К. Рашид в критическом разборе спектакля отметил, что С. Элькасаб в своих спектаклях строит необычные отношения с публикой. Он заставляет зрителя активно участвовать в спектакле, предлагая ему провокацию и умственное возбуждение. Критик приводит высказывание самого режиссера: «Ощущение надвигающейся катастрофы, наше внезапное ее осознание ... приводят к оплакиванию красоты и цивилизации в эру всемирного уничтожения ... Пьеса “Дядя Ваня” дает нам ясное представление о погубленной красоте» [Рашид 1993: 37].

Однако другие критики с такой оценкой не согласились. Хусейн Эльхуссейни отозвался о спектакле неодобрительно: «Мне известно отношение доктора Салаха Элькасаба к театральным текстам, его стремлении переделывать текст, чтобы подчинить его так называемому “театру визуального восприятия”. Но я сомневался, что он сможет подчинить такое произведение, как “Дядя Ваня” своему методу. Чеховский текст опирается на диалог, который нельзя сокращать или убирать, он как ткань, которая, если вытянуть одну нить, может расползтись. Во время спектакля я понял, что Салах Элькасаб и не хотел поставить чеховскую пьесу, а одел ее в платье

своего метода и внес изменения, чтобы подогнать под своей метод, а не наоборот... Поэтому спектакль состоит из громких сцен без содержания, из шумных событий, что противоречит духу Чехова, который хотел заставить людей посмотреть на себя и свою тоскливую, скверную жизнь и понять, что нужно сделать, чтобы эту жизнь исправить». Как явствует из отзыва, режиссер исключил некоторых персонажей и некоторые эпизоды, «тогда как Чехов настаивал на правах автора и возражал против переделки текстов режиссерами. <...> После всего сказанного можно задать вопрос: показал ли Салах Элькасаб чеховскую пьесу или создал другую на обломках чеховской. Думаем, что после окончания спектакля Чехов с удивлением искал бы “Дядю Ваню” вместе с теми, кто хорошо знает пьесу и увидел вместо нее только осколки» [Эльхуссейни 1993: 24].

Фуад Эльсалехи напомнил, что форма должна выражать содержание. Это содержание передается через героев, их высказывания и поступки. С. Элькасаб заменяет людей вещами, обстановкой. Насколько свободен режиссер? Может ли он разрушать логику первоисточника? По мнению Ф. Эльсалехи, режиссер искажил чеховский замысел. По сути, он говорил за Чехова, создавал новый язык. Фантазия режиссера оказалась выше чеховской правды.

В то же время критик постарался вникнуть в режиссерский замысел, разгадать символику постановки. Это, в первую очередь, касается места действия: больничная палата в сумасшедшем доме. Герои находятся там, как в тюрьме. Человек заключен в узком мире самого себя, он прячется от действительности. В то же время на сцене стоит большой принтер. Это очевидный знак современности происходящего. Ф. Эльсалехи расценил это как утверждение режиссера, что человек всегда одинаков, во все времена. И человек этот, в понимании режиссера, создан из противоречий. Критик сравнивает героев С. Элькасаба с фантастическими животными, которые встречаются только в древних легендах. Кроме того, они больше молчат, чем говорят. Таким образом, чеховский текст почти исчез из постановки. А

вместе с ним – важная общественная проблема пьесы, которая позволит обществу двигаться вперед. Осталась только творческая лаборатория режиссера. Поэтому зрители мало что поняли в этом спектакле [Эльсалехи 1993].

Такое понимание чеховских пьес соответствует тому, о чем писал А. Эфрос. Движение на сцене лучше статики и вялости, но надо, чтобы герои «ночь провели в движении, в панике, в суете, а потом – оказалось, что все это чушь» [Эфрос 1975: 186]. Абсолютизация движения в ущерб «настроению» ошибочна, она разрушает «точную структуру» чеховских пьес и, соответственно, спектаклей, о которой говорил А. Эфрос [Эфрос 1975: 37].

На другое нарушение чеховского замысла в этом спектакле обратил внимание Сидик Агуан: «Доктор Элькасаб искажил чеховский диалог, лишив его духа комизма, на котором держится пьеса. А “Дядя Ваня” – комедия, хотя и печальная <...> У Элькасаба пьеса стала излишне унылой и напряженной <...> Я не говорю, что чеховская пьеса – комедия, а Элькасаб сделал ее трагедией. Я имею в виду, что комизм должен подчеркивать трагическую действительность, в которой живут персонажи; элемент комизма увеличивает степень трагизма: смех сквозь слезы. А уничтожать комизм, чтобы создать трагедию, да еще вопреки автору, недопустимо <...> Я уже посмотрел “Дядю Ваню” и не увидел ни одного хотя бы намека на улыбку <...> И слава богу, что спектакль был коротким и продолжался не более трети того времени, которого требует постановка оригинального текста» [Агуан 1993: 148].

Критик затронул важный вопрос чеховской поэтики: сочетание комического и трагического в его пьесах. Русские режиссеры и критики далеко не сразу поняли это свойство произведений писателя. Сам Чехов писал о «Вишневом саде»: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой?» (П. XII, 81). К.С. Станиславский назвал «Вишнёвый сад» «тяжелой драмой русской жизни» [Станиславский 1953: 139]. С тех пор исследователи колеблются между отрицанием комедийности чеховских пьес или водевильной их трактовкой [Катаев 2011:

269]. В.С. Киссель назвал театр Чехова «театром амбивалентности» [Киссель 2010: 127].

Некоторые исследователи видели в пьесах обличительный пафос и понимали их как сатиру на представителей дворянства и интеллигенции [Ревякин 1956]. Подобным путем, судя по отзывам, понимают чеховские пьесы и некоторые иракские режиссеры. Видимо, осмысление сложности, неоднозначности жанровой природы пьес Чехова – следующий этап иракского театра.

«Три сестры». В 1986 г., впервые в Ираке, режиссер М. Табур поставил пьесу «Три сестры». Подготовленная предшествующими постановками чеховских пьес, иракская театральная общественность с нетерпением ждала спектакля. Об этом свидетельствуют объявление в газете «Элькадиссия»¹ и первые отклики на премьеру². Режиссер показал мир сестер как несуществующий, наполненный болезненными воспоминаниями. Они старше, чем в чеховской пьесе, то есть они потерпели жизненную неудачу и вернуть ничего нельзя. В начале пьесы показан дом, вокруг которого разруха, военные казармы. Сестры одеты в черные платья. Вместе с Вершининым, у Элькасаба – генералом, они вспоминают прошлое. То есть чеховский текст дан в постановке М. Табура как ретроспекция [Кадым 2000: 106].

С большим критическим разбором выступил Х. Эльхуссейни. Он рассказал о работе над спектаклем, об истории пьесы, ее постановке в Художественном театре в Москве. Для нас представляет интерес приведенная критиком беседа с режиссером. М. Табур сказал: «Я предполагаю поставить все пьесы Чехова с учетом опыта и достижений современного театра в области создания характеров, противоречивого внутреннего мира чеховских героев. Я интерпретирую чеховский текст

¹ «Три сестры» // Элькадиссия (газета). Багдад. № 1719. 28 января. 1986.

² Смотрели сегодня «Три сестры» в Институте изящных искусств // Эльджумхурия. № 6093. 14 мая. 1986; «Сестры» Чехова в Багдаде // Эльджумхурия. № 6104. 25 мая. 1986; «Три сестры» // Эльирак. № 3151. 29 мая. 1986.

посредством его сценического воплощения, стараюсь сделать его понятным современному зрителю, показать то, что объединяет его с чеховскими героями, наше время – с чеховским временем. Это сочетание реалистического и психологического методов» [Эльхуссейни 1986: 38].

Х. Яхья, критик, который реагировал на все постановки чеховских спектаклей, неодобрительно отозвался о работе М. Табура. Главная причина неудачи, по его мнению, в том, что пьесу играют студенты театрального института. Бедные декорации не передают глубину и сложность психологической жизни сестер. «Мысль, которую представляет в пьесе Чехов и хочет донести до публики М. Табур, ходит по кругу, не в силах из него вырваться. И главная преграда – это актеры, художники-декораторы и осветители. Актеры читают диалог, а не переживают его, слова часто произносятся неправильно, каждый актер ждет, когда другой закончит реплику, чтобы продолжить свою речь. Во время диалогов другие актеры не участвуют в действии» [Яхьяа 1986: 34].

Из отзыва неясно, сознательно ли режиссер ограничивает взаимодействие актеров или это происходит от их непрофессионализма. Но российские чеховеды неоднократно писали о провале коммуникации между героями как сознательном и очень важном приеме чехова-драматурга [Степанов 2005; Изотова 2006]. По словам З. Паперного, «Чехов отказывается от такого разговора героев, в котором ощущается их тесный, непосредственный контакт, их взаимозависимость. Диалог выступает не как слитный словесный массив, не как спор героев об одном и том же. Скорее, это разговор персонажа с самим собой» [Паперный 1982: 191]

Другие критики были более благожелательны. Газета «Эльджумхурия» опубликовала статью Миджбиля Эльбахадли, передающую свойственное иракскому театру оптимистическое восприятие чеховских пьес. Критик пишет: «Контрапункт чеховских пьес образуют неразрешимые противоположности – плач и смех, смерть и рождение. Преодолеваются эти противоречия внутренней борьбой, характерным для героев Чехова

стремлением к преодолению отчаяния и их желанием построить новую, лучшую жизнь» [Эльбахадли 1986]. М. Эльбахадли считает, что режиссер следует линии автора: он создает равновесие между средой и состоянием персонажей, включает героев в беспокойное движение действия, выражающее волнение и страх перед будущим, несмотря на повторяющиеся разговоры о предстоящем счастье. Однако если в начале спектакля у сестер состояние психологической разбитости, то в финале торжествует оптимизм, который передан игрой белого и черного цветов, символизирующей продолжение жизни и избавление от отчаяния. И когда после занавеса сестер забрасывают цветами, это стало символом, поясняющим смысл спектакля.

Положительную оценку спектаклю дал Худеир Абдуламир. Он подчеркнул, что сестры борются против произвола за светлое будущее и психологический анализ этих образов очень сложен [Абдуламир 1986: 40].

Похожее суждение высказали А. Эльбадри [Эльбадри 1986] и А. Юсиф [Юсиф 1986]. Оба критика отметили трудности, которые ожидали режиссера, приступающего к постановке такой сложной пьесы со студентами кафедры театральных искусств, учитывая к тому же материальные проблемы. Однако было видно, что студенты с энтузиазмом взялись за предложенную режиссером постановку, полюбили пьесу и сумели ее понять и представить, хотя и не без недостатков. Все знают об интересе М. Табура к драматургии Чехова, о его почтительном отношении к русскому драматургу, гуманисту, реалисту. Эти любовь и почтение пронизывают весь спектакль и показывают возможности театра говорить со зрителями простым и ясным языком, показывать повседневную жизнь с ее проблемами.

Обратился к этой пьесе и театральный экспериментатор С. Элькасаб. Этот режиссер обыгрывает «трагедию места», делает художественное пространство доминирующей категорией постановки. Он давно мечтал поставить эту пьесу. В его спектакле действуют видимые персонажи: Ольга (роли Ирины и Маши режиссер исключил), Андрей, Вершинин – и невидимые: Судьба (рок). Одежда героев не относится ни к какому месту и

времени. Цветовое оформление сцены решено только в белых и черных тонах, как в шахматах. Вершинин появляется в белом костюме, а потом меняет одежду на черную по велению Судьбы. Местом действия является дом как кладбище. На сцене – лопата, черная одежда, гроб, армейские сапоги. Сцена усыпана песком. Самым важным у С. Элькасаба является первое произнесенное на сцене слово, оно является ключом к смыслу постановки. Первая фраза, которую произносит Ольга, – «Дом неживой, как пустыня. Я не могу здесь находиться». Слабая освещенность сцены, постоянный полумрак – метафора всеобщей духовной слепоты. Так вспоминал об этой постановке ученик режиссера Мухаммед Али Кадым [Кадым 2000: 97]. К сожалению, нам не удалось обнаружить критические отзывы об этом спектакле.

«Вишневый сад». Пьесе в постановке М. Табура пресса уделила много внимания. Во многих иракских журналах появлялись сообщения о подготовке «Вишневого сада» к постановке. После показа спектакля критики отмечали трудности, которые ему сопутствовали, но это не помешало успеху постановки. Джума Эльшейх рассказал читателям о судьбе Чехова, его болезни, женитьбе на О.Л. Книппер работе над пьесой. Он высоко оценил способность режиссера серьезно толковать Чехова и возвышенно и творчески создавать из его произведений идейно-эстетическую структуру, что привело к красивой постановке. Однако критик остался недоволен медленным ритмом движения и диалога и декорациями, очень далекими от реалий пьесы и не подходящими для ее атмосферы: тесно связанные деревянные квадраты и никакого намека на сад или вишни [Эльшейх 1985].

Режиссер А. Эфрос как-то правильно заметил: играя Чехова, мы должны играть и то расстояние, которое нас с Чеховым разделяет [Эфрос 1985: 23]. Вишня в Ираке растет только на севере, иракская публика не представляет, что такое вишневые сады. Следовательно, символический смысл вишневого сада зрителям не будет понятен. В.Б. Катаев приводит лондонскую постановку чеховской пьесы, где действие перенесено в Южную

Африку, Петя Трофимов превратился в марксиста Пьетцо Текисо, Прохожий во втором действии появляется с ножом. «При чем здесь сады под Харьковом?» – спрашивает ученый и сам отвечает: «Обрисованная Чеховым ситуация оказалась способна передать не одну российскую начала XX в., а и южноафриканскую конца того же столетия реальность. И подобные примеры (а число их нетрудно умножить) свидетельствуют о выходящем далеко за пределы ее конкретно обозначенных рамок смысле» [Катаев 2005: 10]. Английская писательница Дж.К. Оутс очень точно, на наш взгляд, передала «иностранное» восприятие вишневого сада: «Для разных людей он значит разное, а “сам по себе” просто *не существует*, т.е. не имеет *ровно никакого значения*» [Оутс 2005: 206. Курсив автора].

Европейские режиссеры тоже часто испытывают затруднения в передаче символического значения вишневого сада. Итальянский режиссер Дж. Стрелер писал об опытах его коллег ставить пьесу «в серых бархатных сукнах со скудной мебелью», потому что «сад здесь значит слишком много, чтобы быть просто представленным», потому что «теперь надо попытаться представить Чехова... еще более универсальным, более символическим, более открытым фантазии, хотя и подвергая себя при этом ужасной опасности, опасности впасть в отвлеченность» [Стрелер 2005: 220-221]. Сам Стрелер передает «сад» как купол из ткани – «трепещущий, просвечивающий, накрывающий зал сверху своим светом, цветом и трепетом» [Стрелер 2005: 233]. Это не «тесно связанные деревянные квадраты» из постановки Муханада Табура, но та же попытка отвлеченной передачи «сада». В случае с постановками чеховских пьес в Ираке мы можем наблюдать перенос их самых общих смыслов, а не дословное воспроизведение текстов.

С. Эльубейди отметил интерес к чеховским пьесам в мире и способность М. Табура «сделать содержание пьесы, ее событийный ряд, характеры героев понятными зрителям. Несмотря на некоторые недочеты, зрители остались довольны постановкой. Они вышли из зала обновленными,

очищенными, в полной мере оценившими старания творческого коллектива» [Эльубейди 1985: 135].

О мировом значении драматургии Чехова, интересе к его пьесам во многих странах говорится и в редакционном вступлении к статье Х. Яхъя в журнале «Финун». Х. Яхъя сообщил, что журнал очень заинтересован в этой постановке и даже отправил корреспондента в Париж, чтобы посмотреть спектакль режиссера Питера Брука. Критик отметил стиль Чехова: «В пьесах Чехова нет традиционных острых конфликтов, они написаны просто, но глубоко, продумана каждая деталь, каждая реплика. Поэтому они с такой симпатией воспринимаются зрителями и читателями». По мнению критика, заслуга режиссера состоит в том, что, бережно сохраняя чеховский текст, он стремится вывить скрытые смыслы, связать происходящее на сцене с современностью и реалиями новой эпохи. Образ вишневого сада близок иракцам, это их добрый, семейный сад, их дом. Поэтому они сочувствуют Раневской, которая, несмотря на тяжелые финансовые обстоятельства, противостоит промышленному проекту Лопухина. Режиссер хотел показать зеленый, цветущий сад, но молодые неопытные актеры своими медленными движениями отчасти испортили этот полный жизни образ [Яхъя 1985: 38].

О важности постановок пьес Чехова для иракской артистической молодежи написал Ясин Эльнасир: это хорошая школа театрального мастерства для начинающих актеров. Чехов и другие писатели его уровня оказываются всегда актуальными и современными. Постановка их во все времена – это обращение к живительным источникам. Режиссёр долго шел к постановке «Вишневого сада» по методу Станиславского, то есть психологического реализма. Он продемонстрировал конфликт между старой и новой жизнью, сохранив чеховский текст, психологически заострив диалоги и создав выразительные декорации [Эльнасир 1986].

Обратим внимание, что иракские режиссеры особо выделяют, а зрители приветствуют социальную проблематику чеховских пьес. В результате мы наблюдаем спрямление чеховского замысла, его однолинейное

восприятие, нивелировку психологических нюансов характеров, о чем писал, например, З. Паперный: «“хищный зверь” с... “тонкой, нежной душой” – такова амплитуда лопахинского характера» [Паперный 1982: 208]

Отсюда и суждения о борьбе старой и новой жизни и победе новой. Отсюда и оптимизм в восприятии чеховских пьес, который можно назвать историческим, потому что он связан с исторической судьбой Ирака и ряда других арабских стран после получения независимости. Не будем забывать, что с пятидесятых годов XX в. Ирак в своей политической и культурной жизни ориентировался на опыт Советского Союза, а позже – на исторический путь России.

Примечательно, что далеко не все российские чеховеды разделяют это оптимистическое восприятие пьес Чехова. На конференциях, где нам удалось побывать, мы наблюдали существование «партии начала» и «партии конца», особенно применительно к «Вишневому саду», как в шутку называют себя сами чеховеды. Например, Э.А. Полоцкая последовательно, от книги 1979 [Полоцкая 1979] до книги 2003 года, рассматривает «Вишневый сад» скорее оптимистически, во всяком случае – неоднозначно, пишет: «Следуя закону композиции поэтических и музыкальных произведений, автор вносит в финал дух Прекрасного и очищает, осветляет атмосферу, драматическую по событиям личной жизни героев и трагическую по смыслу исторических перемен. Музыка «конца» остается *музыкой* и не заглушает музыку «начала», которая явно слышна в тоне призывных возгласов Ани и Пети» [Полоцкая, 2003: 19]. Напротив, И.Н. Сухих говорит о конце «во всей его тотальности, без успокоительного деления на грешников и праведников, правых и виноватых» [Сухих, 2004: 26]. О фатальной безысходности пьесы пишет Т.Г. Ивлева [Ивлева, 1999: 134]. Сходную мысль высказывает и С. Кайдаш-Лакшина: «Вишневый сад опустел и покинут: из рая изгнаны все» [Кайдаш-Лакшина, 2004: 87].

Выскажем смелое предположение. В Ираке большей притягательностью обладает заложенный в чеховских пьесах позитивный

смысл, идея обновления потому, что эта страна в течение XX и XXI вв. постоянно находится в состоянии перелома и преодоления: колониальный период, национальное возрождение, тоталитарный режим, иностранная оккупация – и снова национальное возрождение. И на всех этапах – горячий интерес и большая любовь к творчеству Чехова.

Из приведенных нами отзывов о постановках чеховских пьес может сложиться впечатление, что иракский театр использует их как поле для эксперимента. Это, конечно, не так. Большинство режиссеров старается следовать текстам Чехова. Многие режиссеры – выпускники театральных вузов Советского Союза, как М. Табур, и социалистических стран, как С. Элькасаб. Отношение к русскому писателю в Ираке трепетное и почтительное. Но критические разборы таких спектаклей не отражают специфически иракского восприятия русского писателя, форм его «присвоения», осмысления, адаптации. Поэтому они не стали объектом нашего внимания.

2.5 СЦЕНИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА В ИРАКЕ

Многие рассказы Чехова получили в Ираке сценическое воплощение, что позволило им завоевать большую аудиторию. В основном это юмористические рассказы: «Мститель», «В бане», «Пари», «Злой мальчик» и др. Были переработаны для театра рассказы «Враги», «Горе», «Палата № 6» и др.

Пьеса по «Палате № 6» была поставлена в 1994 г. в годовщину смерти Чехова. Режиссером стал Б.Х. Фарид, который адаптировал чеховский текст для сцены. Режиссер позже написал: «Я часто перечитывал рассказ в египетском журнале “Эльхияль” в 1977 г., и мне он очень понравился. Когда я читаю рассказ, перед глазами сразу встает психологическая и социальная картина царской России» [Фарида 2007: 272].

Пьеса понравилась публике и критикам. Они отметили реалистичность постановки, ее острый критический характер, сострадание героям, важное общественное значение. Т. Эльзари писал: «Чехов через “Палату № 6” выразил тяжелые нечеловеческие условия, в которых жило русское общество в царской России, страдания, голод, болезни и тиранию. Главные герои рассказа Иван Громов, врач и русское общество, представленное в сумасшедших. Другие персонажи (введенные режиссером медсестра, начальник почты и др. – А.А.) ослабляют мысль рассказа» [Эльзари 1994].

Х. Яхья подошел к постановке с точки зрения ее философского смысла: «Боль и смысл. Есть ли смысл в боли? Нужен ли боли смысл? Как можно обнаружить в боли смысл? Вот проблемы, вокруг которых строится весь спектакль. Режиссер совсем отказался приемов фантастики, он перевел содержание рассказа в рациональный план, чтобы зрители не только сердцем, но и умом постигли трагизм происходящего и гуманизм рассказа, в котором содержится мысль о возможности изменить жизнь так, чтобы в ней не было места боли, разрушению, уродству. Образ больнично-тюремной палаты становится метафорой всей жизни, человек должен вырваться из нее, чтобы стать в полной мере человеком. Из-за таких обстоятельств, в которых отсутствуют логика и идеалы, мудрые люди обречены и каждый сознательный свободный человек станет сумасшедшим. Мы чувствуем боль и защищаем принципы и идеалы, которые искал духовно чистый и честный врач. И мы против зла и обмана, которые окружали его, обвинили в сумасшествии и наказали до смерти. “Палата № 6” объяснила смысл боли, чтобы в нашей жизни не преобладала боль и следовательно – смерть и уничтожение» [Яхья 1994]. Такое сочувственное отношение к доктору Рагину объясняется тем, что в пьесе Б.Х. Фариды он показан как жертва и борец с несправедливостью.

Еще одну постановку пьесы по чеховскому рассказу осуществил Джавад Эльсади в 1996 г. Он сам написал текст пьесы и назвал ее «Мелодии в палате № 6». Подробное описание этой постановки представил Х. Яхья в

книге с примечательным названием «Характер диктатора на мировой сцене и другие исследования» [Яхья 2005]. Он называет спектакль Д. Эльсади одной из самых глубоких постановок чеховского рассказа в арабском мире и новым словом в театральном искусстве. Спектакль представляет собой ряд эпизодов. В первом – сцены из «Гамлета» Шекспира. Таким образом режиссер входит в мир героев, столкнувшихся с несправедливостью. Следующий эпизод: враги врываются в дом генерала и на его глазах насилюют его дочерей. Генерал сходит с ума. Эти два события связаны мотивами трагической жизни, которая приводит к безумию героев. Герои проявляют себя как странные люди, находящиеся на грани истерики и забвения.

Следующий эпизод является вариацией на тему «Лебединой песни» Чехова. Роль Светловидова здесь передана старой актрисе, обозначенной как «Михайловна». Она рассказывает о своем возлюбленном, который требовал от нее оставить театр. Он мог полюбить актрису, но не жениться на ней. Она не бросила театр, но поняла, что к актеру относятся как к рабу, к игрушке, не способной чувствовать и страдать. Для публики искусство – не священо. Она покупает голос актера, но он для нее – ничто. Любовник героини стремился к знакомству с известной актрисой, чтобы удовлетворить свое эго, но не мог унижить себя браком с ней или даже разрешить своему сыну жениться на актрисе. Актриса, с точки зрения таких людей, отверженная.

В следующем эпизоде герой разговаривает с лошадьё, с которой его связывают двадцать лет братства и любви: они едят одно блюдо, делят одно жилище. Скучными долгими вечерами он рассказывает ей свои переживания, и только она одна всегда выслушивает его. Это отсылает к рассказу Чехова «Тоска».

И наконец спектакль приближается к сюжету «Палаты № 6». Разговаривают двое врачей. Один упрекает другого, что тот в последнее время занимается только Иваном (Громовым – А.А.) и не обращает внимания на других больных. Второй врач отвечает, что Иван – святой. Почему же? –

удивляется первый. – Разве всякий, кто ругает государство, святой? Второй отвечает: он святой, потому что он – жертва.

Х. Яхья приводит выдержки из рабочего дневника режиссера, которые раскрывают его замысел: весь мир стал палатой хаоса, разорения и безумия. Палата № 6 Чехова – это место, где разрушаются идеалы и уничтожаются высшие ценности, где царит тирания. Мы все – Иваны, которые страдают от преследования.

Связь Чехова и Шекспира критик объясняет так: Гамлет живет в Дании – тюрьме и героя Д. Эльсади живут в палате № 6, которая является их и нашей (то есть общей для героев и зрителей) тюрьмой.

На примере этой постановки отчетливо видно, как трансформируется смысл чеховского рассказа в сознании иракских театральных деятелей. Мысль о личной ответственности человека за все происходящее в мире и обществе, которая так важна Чехову в этом рассказе, в повести «Огни» и во множестве других произведений, оказалась вытеснена острой социальной проблематикой спектакля.

Свою интерпретацию нескольких рассказов Чехова: «Горе», «Палата № 6», «Смерть чиновника», «Хамелеон», – предложила драматург А. Наим. Она предоставила нам тексты пьес, поэтому мы можем опираться на первоисточник, а не на суждения критиков.

Пьеса А. Наим по мотивам рассказа Чехова «Горе» называется «Если бы...» (1989). Название пьесы представляется нам очень удачным, потому что содержит мысль о невозможности вернуть загубленную жизнь. Кроме того, оно перекликается с финальными словами Ольги из пьесы «Три сестры»: «Если б знать... Если б знать...».

Первый показ спектакля в исполнении Национального театра – самой большой театральной труппы в Ираке – состоялся в 1989 г. на сцене театра «Мунтада Эльмасрах» в Багдаде. Режиссер – А. Хаюн. Он написал о постановке в багдадской газете и отметил, что идея чеховского рассказа сохранилась, но перенесена в иракскую почву. А. Наим сделала пьесу

совершенно иракской, передав национальные характеры, социальную атмосферу, особенности речи героев [Хаюн 1989].

Постановка пьесы имела большой успех в Ираке и за рубежом. Иракская пресса с энтузиазмом откликнулась на спектакль. Амель Эльджубури взял интервью у режиссера А. Хаюна, в котором тот сказал: «В нашей пьесе, которая создана по мотивам рассказа Чехова, но адаптирована к иракскому зрителю, в образе одного героя, простого человека, каких много мы каждый день встречаем на улице, показана судьба целого поколения <...> Можно сказать, что все герои этой пьесы в некотором смысле Хамади, а он вобрал в себя типические черты всех других героев. На сцене представлен как бы один многоликий герой, который вспоминает, радуется, горюет, переживает» [Эльджубури 1989].

Абдулилах Камальэльдин, сравнивший рассказ и пьесу, увидел, что пьеса – это не инсценировка рассказа, а его метафорическое переосмысление, рецепцию, которая взаимодействует с первоисточником по двум направлениям. Первое – общая идея: пьянство как уход от действительности, жестокость к жене, переосмысление своей жизни, невозможность ничего исправить. Второе направление связано с сюжетом и композицией. Рассказ и пьесы построены как воспоминание во время поездки с умирающей женой в больницу. Однако, как полагает автор статьи, пьеса «Если бы...» приближена к иракской действительности и иракскому менталитету. В этом смысле пьеса «Если бы...» понятнее иракским зрителям, чем рассказ «Горе». Чеховский герой, по его мнению, лентяй и алкоголик, а Хамади в пьесе А. Наим – жертва социального гнета и непрерывного несчастья. Для него алкоголь – это друг, кроме него ничего не осталось. Когда он пьет, он чувствует себя хозяином, его никто не унижает, не обращается как с животным. Он добросовестно работал носильщиком на складе у одного жадного хозяина, но получил на работе травму, когда его перехала телега и сломала ему ногу. Из-за этого Хамади увольняют, умирает его мать, затем младший сын, затем

жена – все эти трагедии заставляют его пьянствовать, чтобы убежать от действительности [Камальэльдин 1989: 153].

Спектакль по пьесе А. Наим «Если бы...» был признан лучшей иракской постановкой на Втором международном фестивале экспериментального театра в Каире в сентябре 1989 г. География фестиваля была обширной и насчитывала 36 стран, европейских и арабских. Было показано более шестидесяти спектаклей.

Пьеса «Путешественник с фантазией» создана по мотивам «Палаты № 6» (2005). Нам, к сожалению, ничего не известно о постановках пьесы в Ираке, поэтому мы ограничимся изложением содержания и небольшим комментарием. Название пьесы можно считать жанровым определением всех пьес А. Наим. Это действительно «путешествие» в чеховский художественный мир, своего рода фантазия на темы Чехова.

Действие в пьесе происходит в психиатрической больнице. Главными героями являются пациенты больницы «Маленький» (низкого роста), «Худой» и «Женщина», а также «Мэр», «Директор», «Санитар» и «Врач». Чеховская мысль о сумасшествии как естественной реакции на безумный мир и о личной ответственности человека за все, в этом мире происходящее, разделена между героями. Больные страдают за то, что произошло с ними в прежней жизни. «Женщина» была известной актрисой, но утратила популярность и любовь зрителей. «Маленький» сошел с ума, когда увидел жену с любовником и фотографии измены. «Худой» был командиром, по его вине и по глупости командования погибли солдаты. «Санитар», жестокий и хитрый, в сговоре с «Мэром» и «Директором» крадет хорошие лекарства и заменяет их негодными. Поэтому больные не получают помощи и все глубже погружаются в безумие. «Санитар» сдает их в аренду «Мэру», чтобы они развлекали его и работали у него в доме, отправляет побираться на улицу, а деньги делит со своими высокими покровителями.

Больные живут в иллюзорном мире, в искаженном виде повторяющем их прежнюю жизнь. У «Женщины» постоянно в руках шкатулка, где она

хранит свои «сокровища». Каждый из них считает себя здоровым, а двух других – сумасшедшими. При этом они остаются добрыми и порядочными людьми, не видят вокруг себя зла, благодарят «Санитара» за то, что он разрешает им выходить из больницы. Ему же это необходимо ради денег, а деньги нужны для «кайфа» – алкоголя и женщин. Жестокость «Санитара» отсылает к чеховскому сторожу Никите, но если тот принадлежит к числу «простодушных, положительных, исполнительных и тупых людей, которые больше всего на свете любит порядок и потому убеждены, что *их* (больных – А.А.) надо бить» (С. VIII, 72), то «Санитар» действует подло и расчетливо.

В больнице появляется новый врач, молодой, честный и добросовестный. «Мэр», «Директор» и «Санитар» боятся его разоблачений, они хотят, чтобы все осталось, как прежде. «Директор» в пьесе не произносит своих слов, он только повторяет реплики «Мэра». В нем проявляются некоторые черты доктора Рагина: невозможность принять на себя ответственность, смирение с существующими беспорядками, равнодушие. Осознание окружающей безнравственности, свойственное поначалу ему и доктору Старцеву из рассказа «Ионыч», передано «Врачу». Молодой врач в пьесе А. Наим пытается исцелять болезни не только людей, но и общества. Он обвиняет «Санитара» в краже лекарств, в издевательствах над больными: «Ты здесь, чтобы им служить. Они как дети. Ты не сочувствуешь им? Не боишься, что окажешься на их месте?». Напомним, что именно это происходит с доктором Рагиным у Чехова. «Врач» обращается с жалобой к «Мэру» и «Директору», говорит, что больных лишают последней надежды. Те делают вид, что ничего не знали, и переадресовывают обвинения «Санитару». После их ухода «Санитар» говорит, что стареющий осел «Мэр» и его прихвостень «Директор» заставляют его делать грязную работу, а деньги забирают себе.

В это же время «Мэр» и «Директор» обсуждают нового врача, удивляются, что хорошего врача послали в эту больницу, говорят, что им нужен врач, который не задает вопросов, а делает, что ему велят.

Когда появляется «Женщина» со шкатулкой, в голове «Санитара» созревает коварный план. Он отбирает у «Женщины» шкатулку, разрушает ее иллюзию, что она все еще известная актриса. Говорит, что «Врач» украл ее сокровище. В шкатулке оказываются фотографии театрального прошлого «Женщины». Но «Санитар» говорит «Маленькому», что это фотографии его жены. А любовником будто является «Врач», который сделал тысячи копий позора «Маленького». «Худого» он убеждает, что его солдаты погибли по вине «Врача». «Санитар» доводит больных до полного безумия, начинается общая истерика. Вбегает «Врач», требует у «Санитара» настоящих лекарств, но больные бросаются на него с криками: «Мое сокровище!», «Мой дом!», «Ты виноват!». «Врач» зовет «Санитара», спрашивает, кто пробудил в них этот огонь безумия, но падает под ударами больных и гибнет.

А. Наим написала по мотивам страшного чеховского рассказа еще более страшную пьесу. Мотивы безысходности, безответственности, приводящей к умножению зла, доведены в ней до крайности. Если доктор Рагин у Чехова заслужил свою судьбу равнодушием и бездействием, то молодой врач в пьесе А. Наим пытался противостоять злу.

Рассказ «Смерть чиновника» А. Наим называет «Чихание» (2007). Она правильно поняла смысл чеховского рассказа: Червяков умер не потому, что его довел до этого генерал, а потому что он сам себя уморил страхом и чиновочтанием. Он «вычихнул» свою жизнь. В Ираке представления, связанные с чиханием, похожи на русские. Считается, что с чиханием вылетает душа, поэтому принято в ответ желать здоровья и долгой жизни.

Пьеса А. Наим по мотивам этого рассказа называется «Горячий день». Как и в предыдущем случае, драматург переносит события в современный Ирак, придает им острый социально-политический смысл. Главный герой, названный в пьесе просто «Он», работает фотографом. Он снимает важные события, происходящие в его учреждении. Другой герой – «Важный человек». Это директор учреждения, где служит «Он». Также на сцену выведены три телохранителя «Важного человека» в черных костюмах и

черных очках. Согласно заставочной ремарке, они появляются на фоне трех размещенных на сцене зеркал, которые они разворачивают так, чтобы «Важный человек» мог все время себя видеть. Они переговариваются по телефону, ожидая прихода начальника. Тот тоже в черном костюме и с дорогой сигаретой. Он смотрится во все зеркала, потом в зал, как будто зрители – это его четвертое зеркало.

«Он» подбегает к «Важному человеку» и начинает его фотографировать с разных сторон. Тот с удовольствием позирует, как голливудская звезда. Фотограф неожиданно чихает, когда стоит напротив «Важного человека», прямо ему в лицо. На сцене сразу становится темно и тихо. Ремарка указывает на выражения лиц героев: ошарашенное, несчастное у фотографа и злое, угрожающее у «Важного человека». Телохранители окружают фотографа, будто ждут приказа уничтожить обидчика. «Важный человек» уходит.

В рассказе Чехова Червяков чихает, как и у А. Наим, спонтанно. Именно поэтому, возможно, Чехов из всех случайных физиологических проявлений выбрал именно чихание – его трудно сдержать и скрыть. Генерал не чувствует себя оскорбленным, он недоволен, что ему мешают смотреть спектакль. Да и начальник он – чужой, не Червякова. В иракской пьесе дело усугубляется тем, что «Важный человек» – непосредственный начальник фотографа, от него зависит работа последнего. Первый небольшой монолог фотографа почти повторяет слова Червякова о непреднамеренности, случайности чихания: «Почему я чихнул именно сейчас и именно здесь? У меня были весь день и вся ночь, мог бы чихнуть когда угодно. Почему прямо в лицо этому человеку? Но он должен понять, что это просто случайность. *(Смотрит на телохранителей, разговаривающих по телефону и зло на него поглядывающих)* Нет, он не поймет. Его розовое, отдохнувшее лицо так изменилось после моего чихания. Он рассердился и ушел».

Монолог героя (внутренний, слышный за сценой, потому что герой молчит) развивается по принципу кумуляции, повторения, усиления и

нагнетания его основных мотивов: «Он подумает, что я нарочно чихнул, чтобы испортить его пресс-конференцию; он скажет, что кто-то из его врагов заплатил мне, чтобы я чихнул. <...> Он имеет полное право. Он получил свою должность в борьбе за власть. Не потому, что он талантливый, а потому, что у него связи. Да, имеет право подозревать, и сомневаться, и принимать серьезные решения по поводу моего чихания. (*Появляется новая идея*) Он меня уволит! Но как же это? Работа – это мой хлеб, без которого невозможно жить. Я пойду на улицу, безработный и нуждающийся. Да... Все коллеги и друзья отвернутся от меня, когда узнают, что я рассердил начальника. Я буду как большая бездомная собака».

Фотограф колеблется между простым человеческим оправданием своего поступка и его возможным социальным истолкованием. «Важный человек» в его мыслях то понимает его, то злится. В конце концов он додумывается до того, что начальник обвинит его в том, что он специально хотел заразить его каким-то страшным вирусом. Птичьим гриппом! «Он» боится, что его заберут в больницу и он умрет. Фотограф хочет объясниться с начальником, но телохранители его не пускают. Тогда он предполагает обратиться к нему письменно, изложить ситуацию «нежными, аккуратными словами». Но тут же думает, что начальник ничего не читает, кроме газет, да и там только первую и последнюю страницы, потому что на первой – важные финансовые новости, которые обеспечивают его будущее, а на последней – некрологи, при чтении которых он испытывает злорадство от смерти конкурентов.

А. Наим очень точно подметила кумулятивное строение чеховского рассказа, на что обратил внимание И.Н. Сухих еще в книге 1987 года [Сухих, 1987: 67]. Позже другой исследователь специально обратился к кумулятивным рассказам Чехова и пришел к выводу, что в них «главное место в композиции занимает повторяющийся сюжетный элемент, позволяющий создать типизацию большой силы и разомкнуть сюжет, сделав повторяемость бесконечной» [Ларионова 2006: 164]. В русских народных

кумулятивных сказках «ничтожность событий иногда стоит в комическом контрасте с чудовищным нарастанием вытекающих из них последствий и с конечной катастрофой» [Пропп, 1976: 243]. Именно так происходит в чеховском рассказе и пьесе А. Наим. Но А. Наим, усиливая кумуляцию, увеличивает и комический эффект. Фотограф додумывается до того, что его обвинят в развязывании войны между Израилем и Ливаном, в террористических актах в Ираке, в голоде на африканском континенте.

Как и Чехов, А. Наим предоставляет своему герою несколько попыток объясниться с «Важным человеком». И здесь есть важное отличие ее пьесы от чеховского рассказа. Червяков вовсе не чувствует себя ничтожным и маленьким человеком. Он сидит в театре, во втором ряду кресел, непосредственно за важным генералом. Он чувствует себя «на вершине блаженства» (С. II, 164). Но амбициозность соседствует в нем с трусостью и чиновничьим. Герой иракской пьесы – действительно маленький человек, зависимый от настроения начальника. Он ищет причину своего чихания и вспоминает, что одет в костюм, взятый напрокат за большие деньги. Жара и чужой костюм виноваты в его чихании.

На сцене вновь появляется «Важный человек». Фотограф падает на колени и просит его простить. В отличие от чеховского генерала, ему доставляет явное удовольствие унижение подчиненного. Он выпускает дым сигареты прямо тому в лицо. Конечно, фотограф снова чихает. Теперь он ползает у ног начальника, умоляя его простить. «Окей», – говорит начальник и опять пускает дым в лицо счастливого фотографа. Тот пытается поблагодарить начальника, но снова чихает, падает и умирает. Начальник смотрит на зрителей и произносит: «Окей. Финиш». Занавес.

За весь спектакль «Важный человек» произносит всего два эти слова. И неслучайно это американизмы. Они характеризуют его как пустого, напыщенного, бездушного человека.

Можно предположить, что кроме главного источника – рассказа Чехова «Смерть чиновника» А. Наим ориентировалась на художественный опыт

другого русского писателя – Н.В. Гоголя. В поведении фотографа легко узнается Акакий Акакиевич, а в преувеличении своего участия во всех мировых проблемах – Поприщин из «Записок сумасшедшего». Это существенно трансформировало чеховский замысел. Фотограф – зависимый человек, он сталкивается со своим начальником. Червяков – с чужим, он относительно независим. Червяков чихает один раз, что подчеркивает спонтанность его поступка. Фотограф чихает трижды, причем в те самые моменты, когда извиняется. Это может показаться злонамеренным и усугубляет социальный конфликт. Смерть Червякова объясняется его малодушием, раболепием и законами системы. Смерть фотографа имеет более понятные причины: потеря работы, нищета, судьба семьи.

Однако, усматривая в чеховском рассказе острое социальное обличение, Наим, как нам кажется, не видит в нем пародийного смысла, который был отмечен российскими учеными. Герои у Чехова будто поменялись местами: жертвой оказался не мелкий чиновник, а генерал. По словам М.П. Громова, «Червяков, это, как сказал бы гоголевский столоначальник, ничтожество, преследует и донимает генерала до тех пор, пока тот не становится уже не “чужим”, а настоящим, грозным, гоголевским» [Громов 1989: 147]. Чехов пародирует стереотип «маленького человека», который сложился в русской литературе XIX века.

Следующая пьеса А. Наим (2009) написана по мотивам рассказа «Собака генерала» А.П. Чехова, так она называет рассказ «Хамелеон». Акцент переносится с психологической на социальную проблематику. Пьеса имеет название «Мечта Масуда», и к социальной проблематике здесь добавляется политическая. Сохраняя основную фабулу чеховского рассказа, А. Наим значительно меняет сюжет. Герой пьесы – Масуд, бедный молодой человек, который приехал из деревни в город, чтобы заработать денег. Его мама «летала от радости», а люди говорили, что в городе он будет жить хорошо. Его мечта – убежать от бедности и возвратиться в деревню, только купив коня и повозку.

Пьеса начинается с того, что за сценой лает собака, потом раздаётся мужской крик и на сцену выбегает Масуд. Видно, что он серьёзно ранен и хромотает. К нему подбегают люди, чтобы узнать, в чём дело. Он отвечает, что его укусила огромная, как лев, собака. И не просто укусила, как замечает один из прохожих, а вырвала из бедра кусок мяса. Мужчины грозят убить собаку. Масуд боится, что собака бешеная, и ему придется лечиться и делать уколы. От боли он теряет сознание.

«Аналогом» полицейского надзирателя Очумелова в пьесе А. Наим является полицейский Сатар. Как и чеховский герой, он меняет поведение, когда узнает, кому принадлежит собака. Сначала он готов исполнить свой служебный долг и защитить Масуда:

Сатар: Что это? Почему собрались? Что случилось? (*Смотрит на Масуда*). Убит? Болен? Отравлен? Задушен? Пьян?

Первый прохожий: Нет, он не убит, его укусила бешеная собака.

Второй прохожий: Уважаемый, вы охраняете жизни людей. Сделайте что-нибудь!

Сатар: Конечно, кто, кроме нас, это делает? Что с тобой случилось? Расскажи, я поступлю по закону.

Масуд: Меня укусила собака.

Сатар: Что-что? Собака? Жаль, нет при мне пистолета, я бы ее застрелил. Ошейник у нее есть? <...> Хочу узнать, кто ее хозяин. Я посажу его в тюрьму. Закон один для всех!

Этот фрагмент почти дословно воспроизводит чеховский текст: «Чья собака? Я этого так не оставлю. Я покажу вам, как собак распускать! Пора обратить внимание на подобных господ, не желающих подчиняться постановлениям! как оштрафуют его, мерзавца, так он узнает у меня, что значит собака и прочий бродячий скот! Я ему покажу Кузькину мать!.. Елдырин, – обращается надзиратель к городовому, – узнай, чья собака, и составляй протокол! А собаку истребить надо. Немедля! Она, наверно, бешеная... Чья это собака спрашиваю?» (С. III, 53).

Масуд отвечает Сатару, что собака черная, как ночь, с белыми пятнами, длинным хвостом и висячими, как у козы, ушами. В рассказе Чехова собака – это «белый борзой щенок с острой мордой и желтым пятном на спине. В слезящихся глазах его выражение тоски и ужаса» (С. III, 52). И укусила собака Хрюкина – за палец – не просто так, а потому что он «цигаркой ей в харю для смеха» (С. III, 53). Судя по описанию, в иракской пьесе это, как и у Чехова, борзая, но огромная и страшная. И это не преувеличение Масуда. Дело в том, что собака принадлежит британскому послу. А, как известно, Ирак длительное время был британской колонией. Лишь в 1958 г. он обрел реальную независимость. Англичане владели природными богатствами страны, назначали чиновников – фактически управляли Ираком. Поэтому собака кусает Масуда от злобы и вседозволенности.

Узнав, кто хозяин собаки, полицейский застывает на месте, роняет из рук дубинку:

Сатар: Ты сам виноват! Я вас знаю – ищите проблему! Почему ты ходил там, где собака? В районе много дорог, почему ты выбрал именно эту? Ты виноват!

Масуд: Почему я? Разве это я ее укусил?

Сатар: Ты зашел на ее территорию. Она стояла спокойно и уважительно, а ты ее испугал, и она вынуждена была защищаться. <...> У нее в порядке документы, известная родословная, она встает в определенное время, кушает, спит, ходит в туалет – все в определенное время. Даже кусает она в определенное время.

Масуд настаивает на своем праве привлечь посла к ответственности. Сатар горько возражает: какое право? Посол забрал у народа все права. Он вор и обманщик, он выдумает причины, чтобы посадить тебя в тюрьму. Однако Сатар вовсе не такой беспринципный человек, как Очумелов. Он понимает, что британский посол никогда не признает себя виновным. Он скорее объявит Масуда террористом – эта реальность хорошо понятна иракским

зрителям. Поэтому он объясняет деревенскому жителю Масуду правду иракской жизни.

Сатар: Посол скажет, что ты испугал собаку, испортил ей настроение. Может, скажет даже, что собака заболела, укусив тебя, получила заражение крови. Это чистокровная собака, она хорошо понимает, что нельзя кусать богатых и важных людей, а только бедных, как ты.

Масуд: Хорошо, я временно отступлюсь, но придет день, и я отомщу собаке и ее хозяину. <...> Смотри, как бы она тебя не покусала. Собаки Великобритании – избалованны, а у нас в деревне собаки голодные и худые, но так не поступают (*Уходит*).

Масуд имеет в виду, что британская политика внешне красива и организована, но по факту – она хищная и бесчеловечная.

Сатар слышит лай собаки, ему страшно, он убегает с криком: «Собака меня укусит! Люди, спасите меня, вы все свидетели!». Последняя реплика значима, потому что прохожие, которые бросились помогать Масуду, разошлись, узнав о хозяине собаки.

У Чехова нет правых и виноватых: все участники событий в большей или меньшей степени «хамелеоны», и вердикт Очумелова в пользу генеральской собаки вызывает в толпе лишь смех в адрес Хрюкина. Напротив, герой Ауатиф Наим вызывает сочувствие всех действующих лиц. Чтобы подчеркнуть это, драматург вводит в пьесу несколько женских ролей. Женщины идут из хамама (бани), где они работают, на вечеринку к британскому послу, чтобы там танцевать. От этого зависит не только их заработок, но и судьба их предприятия. Однако одна из них, Марьям, отказывается танцевать у посла в знак протеста против несправедливости. Старшая женщина ее уговаривает, говорит, что там соберутся важные люди, будет хорошая еда, но девушка непреклонна. Она подходит к Масуду, и между ними происходит мысленный диалог, который озвучивается за сценой. Свет гаснет, прожектор направлен на Масуда и Марьям.

Марьям: Я тебе сочувствую, как будто давно тебя знаю. Я будто видела твои печальные глаза, только не могу вспомнить, где и когда.

Масуд: Красавица, я будто много раз видел тебя. Там, в нашей маленькой деревне, я видел тебя в облаках, среди звезд. Часто ночами я долго смотрел на тебя и засыпал...

Как и Чехов, Наим дает своим героям «говорящие» имена. Сатар – это умеющий хранить секреты. В имени полицейского нет того сатирического смысла, как в рассказе Чехова. Он все понимает, но ничего не может сделать. Он сам – жертва социально-политических обстоятельств. Марьям – это христианская дева Мария, милосердная и сострадающая. Масуд – это тот, кому желают быть счастливым. Его мечта разбогатеть и купить коня разрушена, но он обретает любовь и поддержку Марьям.

В 2009, когда пьеса была сыграна, в газете «Эльсабах Эльджадид» появилась интервью с известным поэтом и театральным критиком Абдулхаликом Китаном и режиссером А. Хаюном, мужем А. Наим, режиссером спектакля и исполнителем роли полицейского, под названием «“Мечта Масуда”»: постановка в Багдаде по рассказу Чехова». В этом интервью кроме разбора спектакля критик высказывает очень важную, на наш взгляд, мысль, характеризующую отношение и причины интереса к Чехову в Ираке: «Иракцы доказали, что они могут создавать жизнь. Сегодня в нашем красивом Багдаде взрываются заминированные террористами машины. Но в то же время в другом месте в городе наши актеры создают праздник жизни». А. Хаюн добавил: «Люди везде думают и чувствуют одинаково. Это не зависит от территории. Все, что давно написал Чехов, сегодня стало нашим достоянием. Ауатиф Наим переделала чеховский текст, сделав его иракским, отражающим проблемы и мечты иракцев. Мы хотели этим спектаклем сказать свое слово иракцам, без шума и пафоса показать им то, что кричит внутри, в душе людей» [Голоса Ирака 2009]. А. Наим намекает на современную ситуацию, на американскую оккупацию Ирака, когда люди оказались бесправны. Она хочет, чтобы с помощью чеховского

рассказа люди выработали четкую жизненную и политическую позицию, чтобы их гнев обратился против несправедливости.

Возникает закономерный вопрос: что важнее для инокультурного читателя и зрителя – перевод чеховских произведений, сохраняющий их неповторимость и оригинальность, или передача чеховской идеи, приближение первоисточника к читателю и зрителю, но при этом отказ от его уникальности и неповторимости? Думается, необходимо и то, и другое, но в контексте нашей работы второй путь, несомненно, интереснее.

Как писал М.П. Алексеев, «степень глухоты или близорукости переводчиков представляется не только знаменательной, но и подлежащей историческому объяснению» [Алексеев 1987: 355]. Выбор произведения, степень его переработки приобретают не только литературную, но и историческую и идеологическую значимость, свидетельствующую, как писал В.М. Жирмунский, «о характере и направлении творческого освоения наследия писателей в иноязычной среде» [Жирмунский 1982: 5]. Это позволяет осмыслить чужую литературу как свою. Такая «национальная адаптация», по наблюдениям Н.И. Конрада, чрезвычайно характерна для Востока [Конрад 1966: 344].

Творчество и личность Чехова становятся фактом арабской культуры, но они не трансплантируются, а творчески переосмысляются, перерабатываются под влиянием специфики общественного и литературного развития другого народа, особенностей его социальной практики. Чеховские сюжеты оказались осовременены, «встроены» в социально-политическую жизнь Ирака, приобрели новую национальную и историческую конкретику. В них добавились ноты антиколониального, антизападного протеста.

Выводы:

Успех чеховских пьес в Ираке свидетельствует о большом интересе к театру Чехова и проблемам русской жизни. Разнообразие театральных методов, их обсуждение, дискуссии говорят о художественном потенциале иракских режиссеров, прошедших чеховскую школу.

Чеховские водевили наиболее полно соответствуют природе иракского театра, сочетающего современность и традиционность.

Иракским режиссерам близка театральная тематика чеховских пьес, что связано с процессом становления иракского театра, одним из культурных маяков которого стал Чехов. Поэтому наибольшую любовь и популярность приобрели «Лебединая песня» и «Чайка». Чехов дал художественный язык иракскому театру в процессе его самоопределения.

Поздние пьесы Чехова привлекают иракских режиссеров и зрителей социальной и психологической проблематикой, дают возможность, с одной стороны, знакомства с русской классикой, а с другой – театральные эксперименты, позволяющие приблизить содержание чеховских пьес иракскому зрителю.

В восприятии многих произведений Чехова в Ираке на первый план выходят исторический и социально-политический аспекты, что почти не свойственно российским читателям и зрителям, которые видят в чеховском творчестве общечеловеческие и универсальные смыслы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Чехова, его личный жизненный опыт оказались востребованными в Ираке и других арабских странах в течение всего XX и начала XXI вв. Восприятие и оценка личности и творчества А.П. Чехова в Ираке – это восприятие и оценка всей русской литературы. Произведения Чехова стали своего рода «энциклопедией русской жизни» и источником духовного и эстетического обогащения иракских критиков, режиссеров, писателей, читателей.

Иракская литература и театр берут у Чехова то, что более всего согласуется с условиями национальной среды. Все, что не соответствует, остается не понятным и не воспринятым. В то же время Чехов наделяется тем, чего у него, на взгляд российской науки, нет или второстепенно: революционность, наличие общих идей, «достоевское» сострадание к униженным и оскорбленным. Как писал А.Н. Веселовский, «идею создает сам народ, такую, какая возможна в данном состоянии его развития» [Веселовский 1989: 15]. Но даже второстепенные, эти общественные и художественные идеи присутствуют в чеховском творчестве, и их влияние на другую культуру позволяет в полной мере оценить именно мировое значение Чехова.

Наблюдения и выводы диссертации позволяют составить обобщенное представление о роли Чехова в становлении и развитии иракских литературы, критики и театра. В ходе работы мы выяснили, что

– интерес к русской литературе и культуре имеет в Ираке долгую историю и во многом определяется сознательной просветительской деятельностью России на Арабском Востоке;

– большую роль в пропаганде и популяризации русской литературы и творчества Чехова в арабских странах сыграло Палестинское общество на разных этапах своего существования;

– активное освоение биографии и творчества Чехова в XX в. началось в Египте, Сирии и Ливане, где появились первые переводы чеховских произведений и критические отклики на них;

– книга Н. Сидки «Чехов» – первая книга о русском писателе в арабском мире – определила основные направления его восприятия и оценки;

– в арабских странах и в частности – в Ираке сложился особый «образ» Чехова, не всегда отвечающий действительности, но соответствующий арабской ментальности и социально-политической ситуации;

– в биографии Чехова подчеркивались бедность, трудное детство, любовь к труду, богатый жизненный опыт;

– главными достоинствами Чехова-писателя в восприятии арабов стали правдивость, гуманизм, психологизм, изображение повседневной жизни, исторический оптимизм, художественное мастерство в области жанра рассказа, драматургические поиски, общечеловеческая проблематика чеховских произведений;

– восприятие творчества Чехова в Ираке соответствует этапам становления самого писателя. Он пришел как сатирик и социальный обличитель и лишь значительно позже был осознан как психолог, философ и тонкий художник. Перемены в восприятии творчества Чехова связаны с изменением культурного сознания общества, его духовных запросов;

– новаторская драматургия Чехова способствовала формированию иракского театра и его художественных поисков;

– в чеховской драматургии иракских критиков, режиссеров и зрителей в первую очередь привлекали те ее особенности, которые оказались наиболее близки традициям иракского театра: сочетание трагического и комического, условность, символический характер образности;

– чеховский драматический этюд «Лебединая песня» стал самым популярным в Ираке, поскольку тема судьбы актера оказалась актуальной для иракской культурной и общественной жизни;

– драматические произведения Чехова подверглись существенной трансформации с целью адаптации их к иракским театральным традициям и социально-политической обстановке в стране;

– «большие» пьесы Чехова трудны для постановки в иракском театре, тем не менее они дали повод для наиболее интересных сценических экспериментов;

– особой формой рецепции чеховских произведений в Ираке стали пьесы А. Наим, сохраняющие их фабулу, но переносящие события на иракскую почву; такая национальная адаптация позволяет сделать произведения Чехова фактом иной национальной культуры;

– отношение к Чехову в Ираке свидетельствует о стремлении понять Россию и русский национальный характер.

«Восприятие литературного произведения за рубежом... обычно отличается от восприятия на его родине. И было бы ошибкой квалифицировать такое зарубежное восприятие как неправильное: оно вполне закономерно. Более того, это зарубежное восприятие, осуществляемое с определенной дистанции, позволяет иной раз разглядеть то, что не замечается вблизи», – писал Ю. Левин [Левин 1979: 17].

При трансплантации чеховских сюжетов происходит утрата части оригинального смысла. Это утраченное отражает русскую национальную картину мира, которая заменяется другой национальной картиной мира. Таким образом, при сравнении чеховских текстов и их иракских переложений или сценических интерпретаций выявляются национальные и общечеловеческие элементы чеховского творчества.

Рассмотрение роли русской литературы в становлении литератур арабских позволяет лучше понять не только арабские литературы, что не входит в задачи нашей работы, но и русскую, выявить в ней то, что делает ее близкой и понятной всему миру, и в то же время определить сугубо национальный элемент, который утрачивается при перенесении на другую культурную почву.

Поскольку наша работа представляет лишь первый шаг в изучении вопроса о роли и значении личности и творчества Чехова в Ираке, она открывает перспективы дальнейших исследований. Назовем некоторые из них:

- сопоставление творчества Чехова с произведениями отдельных иракских и шире – арабских писателей, выявление их генетических и типологических связей;

- перевод иракских рецензий произведений Чехова, в частности пьес А. Наим, и их литературоведческий анализ;

- сопоставление восприятия личности и творчества Чехова в Ираке и других арабских странах и шире – на Востоке и Западе с целью выявления их соответствия/несоответствия восприятию в России.

Было бы также интересно рассмотреть восприятие и оценку других русских писателей в Ираке: высоко ценимого А. Пушкина, философского Л. Толстого, революционного М. Горького, писателей советского периода. Это позволило бы создать полную картину присутствия русской литературы в Ираке.

Несмотря на то, что российское литературоведение в последние десятилетия отказалось от идеологического восприятия литературы, отметим еще один вывод нашей работы. По датам публикаций в Ираке о Чехове можно составить летопись взаимоотношений арабских стран с Россией и Советским Союзом. Они активизировались в 30-е гг. XX в., после Великой Отечественной войны, после революции в Ираке в 1958 г., значительно ослабли после 90-х гг. и вновь развиваются в наши дни. На всех этапах этих отношений, на всех этапах развития иракской культуры в XX столетии творчество А.П. Чехова оказывалось востребованным, служило нравственным и эстетическим ориентиром для литературной, театральной и общественной жизни Ирака и всего Арабского Востока. И это является лучшим доказательством мирового значения творчества Чехова и всей русской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

ИСТОЧНИКИ

1. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974-1982. В тексте диссертации после цитат в круглых скобках указываются том и страница. С. – сочинения, П. – письма.

КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

На русском языке

2. Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1987. 616 с.
3. Али-заде Э.А. Египетская новелла. Зарождение и формирование жанра. М.: Наука, 1974. 151 с.
4. Али-Заде Э.А. Махмуд Теймур. М.: Наука, 1983. 180 с.
5. Али-заде Э.А. Чехов в арабских странах // Чехов и мировая литература: Литературное наследство. Т. 100. Кн. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 228-252.
6. Али-заде Э.А. История литературы Сирии XIX-XX веков. М.: Восточная литература, 2007. 414 с.
7. Али-заде Э.А. Русская литература и арабский мир (к истории арабо-русских литературных связей). Книга 1. М.: ООО «Издательство МБА», 2014. 524 с.
8. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. М.: Дрофа, 2006. 288 с.
9. Архипенко Н.А., Ларионова М.Ч. Этнокультурный комментарий к повести А.П. Чехова «Степь»: структура, содержание и перспективы // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 2. С. 32-41.

10. Ахметшин Р.Б. К вопросу о природе изображения в драматических этюдах А.П. Чехова // Диалог с Чеховым: Сб. науч. тр. в честь 70-летия В.Б. Катаева. М.: Изд-во МГУ, 2009. С. 75-83.
11. Бальтерманц Т. Драматургия и театр Египта // «Театр», 1972. №3. С.158-164.
12. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
13. Белый А. «Вишневый сад» // Весы. 1904. № 2. С. 45-48.
14. Белый А. Луг зеленый. М.: Книгоиздательство «Альциона», 1910. 252 с.
15. Бердников А.Ф. Российское Палестинское Общество // Народы Азии и Африки. 1983. № 6. С. 89.
16. Берковский Н.Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. 638 с.
17. Билык И.Е. Михаил Нуайме и русская культура // Арабист. Хлебниковед. Человек: сб. память М.С. Киктева. М.: Гуманитарий, 2007. С. 66-83.
18. Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
19. Борисов В.М. Современная египетская проза. М: Наука, 1961. 127 с.
20. Бурсов Б.И. Национальное своеобразие русской литературы. Л.: Советский писатель, 1967. 396 с.
21. Вацура В.Э. Проблема «Пушкин и мировая литература» в трудах М.П. Алексеева // Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1987. С. 581-592.
22. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.
23. Веселовский А.Н. Мерлин и Соломон. М.: ЭКСМО-ПРЕСС; СПб.: TERRA FANTASTICA, 2001. 864 с.
24. Вигилянская О.В. Принцип личной актуальности в жанрово-родовых трансформациях произведений раннего А.П. Чехова // Вектор науки. Тольяттинский государственный университет. № 2 (20). 2012. С. 79-83.
25. Гадамер Г. Эстетика и герменевтика // Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С.255-265.

26. Гринцер П.А. Эпохи взаимодействия литератур Востока и Запада. М.: РГГУ, 1997. 51 с.
27. Громов М.П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.
28. Гура А.В. Медведь // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 3. М.: Международные отношения, 2004. С. 211-215.
29. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 912 с.
30. Дмитриевский А.А. Императорское Православное Палестинское Общество и его деятельность за истекшую четверть века. 1882-1907. СПб.: Изд. «Олега Абышко», 2008. 445 с.
31. Долинина А.А. Русская литература XIX в. в арабских странах. Автореф... канд. филол. наук. Л., 1953. 20 с.
32. Долинина А.А. Русская литература в арабских странах // Русская литература. 1960. № 1. С. 202-210.
33. Долинина А.А. Очерки истории арабской литературы нового времени. Египет и Сирия. Публицистика 1870 – 1914 гг. М. «Наука», 1968. 144 с.
34. Долинина А.А. Очерки истории арабской литературы нового времени. Египет и Сирия. Просветительский роман 1870-1914. М.: Наука, 1973. 272 с.
35. Доманский Ю.В. Вариативность драматургии А.П. Чехова. Тверь: «Лилия Принт», 2005. 160 с.
36. Ермилов В.В. А.П. Чехов. М.: Советский писатель, 1951. 510 с.
37. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. 493 с.
38. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1982. 558 с.
39. Звенигородская Н.Э. Чехов и условный театр Мейерхольда // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 208-213.
40. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979.
41. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 521 с.

42. Ивлева Т.Г. Особенности функционирования чеховской ремарки // Чеховские чтения в Твери. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. С. 130-135.
43. Избранные произведения Чехова: В 4 т. В пер. А.Б. Юсуфа. М.: Прогресс, 1981-1982.
44. Изотова Н.В. Диалогическая коммуникация в языке художественной прозы А.П. Чехова. Ростов н/Д: Издательство СКНЦ ВШ, 2006. 246 с.
45. Имангулиева А.Н. Корифеи арабской литературы. К проблеме взаимосвязи литератур Востока и Запада начала XX века. Баку: Элм, 1991. 199 с.
46. Кайдаш-Лакшина С.Н. Прощание с прошлым (О вишневом саде и «Вишневом саде» А. П. Чехова) // Таганрогский вестник: материалы Междунар. научн. конф. «Молодой Чехов: проблемы биографии, творчества, рецепции, изучения». Таганрог: Б/и, 2004. С. 183-204.
47. Калинина Ю.В. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова. Автореф... канд. филол. наук. Ульяновск, 1999. 18 с.
48. Карпушкина Л.А. Образ А. С. Пушкина в русской литературе конца XIX – начала XX века и проблема литературной рецепции. Дис... канд. филол. наук. М, 2000. 239 с.
49. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 326 с.
50. Катаев В.Б. «Вишневый сад» как элемент национальной мифологии // Чеховиана: Звук лопнувшей струны. М.: Наука, 2005. С. 9-18.
51. Катаев В.Б. «Степь»: драматургия прозы // Таганрогский вестник. Вып. 3. Мат-лы междунар. научно-практ. конф. «“Степь” А.П. Чехова: 120 лет». Таганрог: ООО «Издательство Лукоморье», 2008. С. 3-9.
52. Катаев В.Б. Жанровая природа пьес // А.П. Чехов: Энциклопедия. М.: Просвещение, 2011. С. 269-272.
53. Катаев В.Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.
54. Кирпиченко В.Н. Юсуф Идрис. М.: Наука, 1980. 207 с.

55. Кирпиченко В.Н. Современная египетская проза. 60-70-е гг. М.: Наука, 1986. 291 с.
56. Кирпиченко Н. Об «арабских формах» арабского романа и о пище духовной // Россия – Восток – Запад. М.: «Наследие», 1999. С. 265-278.
57. Кирпиченко В.Н., Сафронов В.В. История египетской литературы XIX-XX веков: В 2 т. М.: Восточная литература, 2002-2003.
58. Кисель В.С. «О вреде табака»: сцена-монолог в одном действии и театр амбивалентности Чехова // Образ Чехова и чеховской России в современном мире. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 127-136.
59. Кондратьева В.В. Ларионова М.Ч. Художественное пространство в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов н/Д: Foundation, 2012. 208 с.
60. Конрад Н.И. Запад и Восток. М.: Наука, 1966. 519 с.
61. Коцарев Н.К. Писатели Египта. XX век. М.: Наука, 1976. 212 с.
62. Крачковская В.А. И.Ю. Крачковский на Ливане и в Палестине // Палестинский сборник. Вып. 1 (63). М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 106-125.
63. Крачковский И.Ю. Арабские писатели и русский арабист // Крачковский И.Ю. Избранные сочинения. Т. 1. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 41-59.
64. Крачковский И.Ю. Чехов в арабской литературе // Крачковский И.Ю. Избранные сочинения. Т. 3. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 312-316.
65. Крылов А., Сорокина Н. императорское Православное Палестинское общество и отечественное востоковедение. М.: МГИМО – Университет, 2007. 80 с.
66. Кубайлат А.М.М. Арабский театр XIX-XX веков и поиски художественной формы. Автореф... канд. искусствоведения. СПб., 2004. 20 с.
67. Кубайлат А.М.М. Предтеатральные явления в арабской культуре // Человек и Вселенная. 2002. №11 (21). С. 34-44.

68. Кубайлат А.М.М. Становление и развитие арабского профессионального театра // Человек и Вселенная. 2003. №1 (22). С. 41-46.
69. Кубасов А.В. «Лебединая песня (Калхас)» // А.П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В.Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 228-230.
70. Кугель А.Р. Утверждение театра. М.: Изд-во журнала «Театр и искусство», 1923. 208 с.
71. Ларионова М.Ч. Драматургия А.П. Чехова и народный театр // Известия ЮФУ. Филологические науки. № 4. 2009. С. 16-23.
72. Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX века. Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 2006. 256 с.
73. Леви Ш. За пределами чеховской сцены (Сценическое представление пустоты) // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 243-248.
74. Левин Ю. Перевод и бытие литературы // Вопросы литературы. 1979. № 2. С. 10-18.
75. Лисовой Н. Н. Русская Духовная Миссия в Иерусалиме: история и духовное наследие // Богословские труды. Сб. 35. К 150-летию РДМ в Иерусалиме (1847-1997). М.: Издательство Московской Патриархии, 1999. С. 37-51.
76. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 786-814.
77. Милостной И.В. А.П. Чехов как мастер водевиля: Автореф. ... канд. филолог. наук. М., 1973. 16 с.
78. Михайлова С.А. Неизвестные переводы А.П. Чехова в Японии в журнале «Панданэ» (1922-1929) // Чеховские чтения в Ялте. Чеховская карта мира: Чехов – путешественник. Симферополь: «ДИАЙПИ», 2013. С. 42-51.
79. Мурия М.А. Чеховиана начала XX века (Структура и особенности) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 15-22.

80. Никодим. История русской духовной миссии в Иерусалиме // Богословские труды. 1979. Сб. 20. С. 15-82;
81. Носов С. К проблеме соотношения эпического и драматического пространства (рассказ «Калхас» и драматический этюд «Лебединая песня») // Молодые исследователи Чехова. Вып. 6. М.: Изд-во МГУ, 2009. С. 155 – 164.
82. Оде-Васильева К.В. Мои воспоминания об академике Крачковском // Палестинский сборник. Вып. 2 (64-65). М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 127-136.
83. Оде-Васильева К.В. Взгляд в прошлое // Палестинский сборник. Вып. 13 (76). М.: Наука, 1965. С. 171-176.
84. Одесская М.М. «Три сестры»: символично-мифологический подтекст // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. М.: Наука, 2002. С. 150-158.
85. Оутс Дж.К. Чехов и театр абсурда // Чеховиана: Звук лопнувшей струны. М.: Наука, 2005. С.189-209.
86. Паперный З. Вопреки всем правилам. Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.
87. Паперный З. Записные книжки Чехова. М.: Советский писатель, 1976. 392 с.
88. Полоцкая Э.А. «Вишневый сад»: жизнь во времени. М.: Наука, 2003. 381 с.
89. Полоцкая Э.А. А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М.: Советский писатель, 1979. 340 с.
90. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. 325 с.
91. Путинцева Т.А. Тысяча и один год арабского театра. М.: Наука, 1977. 312 с.
92. Ревякин А.И. Идеальный смысл и художественные особенности пьесы «Вишневый сад» А.П.Чехова // Творчество А.П.Чехова. М.: Учпедгиз, 1956. С. 3-93.

93. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Академический Проект, 2008. 695 с.
94. Россия в Святой Земле: документы и материалы / Сост., подготовка текста, вступ. статья и комм. Н.Н. Лисового. М.: Международные отношения, 2000. Т. 1. 742 с. Т. 2. 661 с.
95. Савушкина Н.И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976.
96. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. 548 с.
97. Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А. П. Чехова (типологическое сопоставление с западно-европейской «новой драмой»). Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1989. 200 с.
98. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1953. 782 с.
99. Старикова В.А. Творчество А.П. Чехова – «код» межнационального общения // Чеховские чтения в Ялте. Чеховская карта мира: Чехов – путешественник. Симферополь: «ДИАЙПИ», 2013. С. 55-62
100. Старокадомский М.А. О культурно-просветительной деятельности Палестинского общества на Ближнем Востоке // Палестинский сборник. Вып. 13 (76). М.; Л.: Наука, 1965. С. 130-179.
101. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
102. Стрелер Дж. «Вишневым сад» Чехова // Чеховиана: Звук лопнувшей струны. М.: Наука, 2005. С. 215-236.
103. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1987. 183 с.
104. Сухих И.Н. Двадцать книг XX века. СПб.: Паритет, 2004. 544 с.
105. Тamarли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов н/Д: Изд-во Ростов. ун-та, 1993. 139 с.
106. Тихвинский С.Л. 90-летие Российского Палестинского Общества // Палестинский сборник. Вып. 25 (88). Л.: Наука, 1974. С. 3-9.

107. Толстая С.М. Терминология обрядов и верований как источник реконструкции древней духовной культуры // Славянский и балканский фольклор: Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы. М.: Наука, 1989. С. 215–230.
108. Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. 512 с.
109. Фадеева Н.И. Новаторство драматургии А.П.Чехова. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1991. 84 с.
110. Филевский П.П. История города Таганрога. М.: Тип. К.О. Александрова, 1898. 392 с.
111. Фролова О.Б. Игнатий Юлианович Крачковский. Краткий очерк научной, педагогической и общественной деятельности // Игнатий Юлианович Крачковский. Библиографический указатель. СПб.: БАН, 2007. С. 14-27.
112. Хамдани А.А.А. Творчество А.П. Чехова в оценке арабской критики. Дисс. ... канд филол. н. Харьков, 1988. 180 с.
113. Холодова Г.Е. Режиссер как исследователь пьесы Чехова // Наследие А.П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых международных Скафтымовских чтений: Колл. моногр. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2014. С. 202-208.
114. Хопвуд Д. Русская просветительская деятельность в Палестине до 1914 г. // Православный палестинский сборник. Вып. 31 (94). М.: Изд. ИППО, 1992. С. 11-17.
115. Хост Н. А.П. Чехов в арабской литературе. Автореф. ... канд. филол. наук. М., 1970. 20 с.
116. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
117. Чудаков А.П. Реформа жанра // Век после Чехова: тезисы докл. Междун. науч. конф. М.: Изд-во МГУ, 2004. С. 231-235.
118. Чуков Б.В. Роман и повесть послевоенного Ирака (1945-1954) // Литература народов Востока. М.: Наука, 1970. С. 75-94

119. Чуков Б.В. Иракская художественная проза и русская литература // Народы Азии и Африки. 1975. № 6. С. 101-110.
120. Чуков Б.В. О распространении русской классики в Ираке // Русская классика в странах Востока. М., 1982. С. 85.
121. Чуков Б.В. Статья с веком наравне. История арабской литературы в Ираке. Т. 1. М.: Издательство ИВ РАН, 1997. 352 с.
122. Чуков Б.В. Чехов в Ираке // Чехов и мировая литература: Литературное наследство. Т. 100. Кн. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 253-258.
123. Шайтанов И.О., Афанасьева О.В. Зарубежная литература. 10-11 классы. Элективный курс: Методические советы. М.: «Просвещение», 2006. 96 с.
124. Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. 656 с.
125. Шайтанов И.О. Шекспир. М.: Молодая гвардия, 2013. 474 с.
126. Шах-Азизова Т.К. Русский Гамлет: Иванов и его время // Чехов и его время. М.: Наука, 1977. С. 232-264.
127. Шахматова Т.С. Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков. Автореф... канд. филол. наук. Казань, 2009. 23 с.
128. Шершевская М.А., Литаврина М.Г. Чехов в английской критике и литературоведении // Чехов и мировая литература. Т. 100. Кн. 1. (Литературное наследство). М.: Наука, 1997. С. 404-453.
129. Шэн Х., Цай Ш. Метафорические образы в пьесе «Медведь» А.П. Чехова в русской и китайской культуре // Вестник Бурятского университета. 2010. № 8. С. 156-160.
130. Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. М.: Искусство, 1985. 399 с.
131. Эфрос А. Репетиция – любовь моя. М.: Искусство, 1975. 319 с.
132. Юзбашян К.Н. Палестинское Общество. Страницы истории // Исторический вестник. 2000. № 2 (6). С. 102-140; № 3-4 (7-8). С. 132-154.
133. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

На арабском языке

134. А.Х. Пьеса «Чайка» и взлет наверх // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 5369. 16 мая. 1984.
135. Абдуламир Х. «Три сестры» в Институте изящных искусств // Финун (журнал). Багдад. № 295. Июнь. 1986. С. 40.
136. Абдулталиб У. Повествование в современной иракской литературе. Багдад: Библиотека Эльандалюс, 1971. 405 с.
137. Абдулхамид С. Комментарии к критике пьесы «Лебединая песня» // Синема (журнал). Багдад. № 22. 1956. С. 18-19.
138. Абдулхамид С. Мой опыт в театре. Багдад: Изд-во «Дар Эльшуун Эльтакафия», 2000. 133 с.
139. Абдулхуссейн И. По случаю годовщины рождения. Чехов на сцене иракского театра // Элькадиссия (газета). Багдад. № 2423. 30 ноября. 1987.
140. Абдулхуссейн И. Годовщина рождения. Чехов на сцене иракского театра // Элькадиссия (газета). Багдад. № 2413. 30 января. 1988.
141. Агуан С. «Дядя Ваня» между Чеховым и Салахом Элькасабом // Эльаклям (журнал). Багдад. №№ 3-4. 1993. С. 148-149.
142. Аладдин М. Реализм в советской и арабской литературе. Дамаск: Дар Эльтакафа, 1984. 393 с.
143. Антон Чехов с точки зрения Толстого // Финун (журнал). Багдад. № 67. Февраль. 1980. С. 54-55.
144. Ахмед А. Появление повести и ее развитие в Ираке с 1908 по 1939 гг. Багдад: Дар Эльшун Эльтакафия, 2001. 475 с.
145. Без автора. «Маленький Фараон и другие рассказы», написанные Мухмудом Теймуром // Эльхияль (журнал). Каир. Август. 1939. С. 1073.
146. Голоса Ирака. Интервью с А. Китаном и А. Хаюном «Мечта Масуда»: постановка в Багдаде по рассказу Чехова // Эльсабах Эльджадид (газета). Багдад. № 964. 17 мая. 2009.

147. Дагир Ю.А. Справочник арабских и переводных пьес (1848-1975). Багдад: Уизарат Эльтакафа уа Эльфинун, 1978. 290 с.
148. Джамиль Дж. Институт изящных искусств в Мосуле и дипломные работы студентов-выпускников. Пьеса «Лебединая песня» // Эльсаура (газета). Багдад. № 5024. 18 февраля. 1984.
149. Замдар М. Другая премьера пьесы «Лебединая песня» // Эльирак (газета). Багдад. № 1625. 15 июня. 1981.
150. Идрис С. «Чехов» Наджати Сидки // Эльадиб (журнал). Бейрут. № 5. Май. 1947. С. 50.
151. Искусство в Институте изящных искусств // Эльбиляд (газета). Багдад. № 5779. 10 апреля. 1960.
152. Кадым А.-Х. «Последняя песня» начинается // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 5698. 10 апреля. 1985.
153. Кадым М. Пьесы Чехова на сцене иракского театра. Дисс... магистра театральной режиссуры. Багдад, 2000. 180 с.
154. Камальэльдин А. Пьеса «Если бы...» – указатель пути к серьезному театру // Эльаклям (журнал). Багдад. № 4. Апрель. 1989. С. 152-155.
155. Камальэльдин Дж. Антон Чехов // Эльджамиа (журнал). Мосул. № 7. Апрель. 1982. С. 2-3.
156. Камальэльдин Дж. Литературоведение. Багдад: Эльмуасаса Эльарабия Лильдирасат Уа Эльнашир, 1985. 263 с.
157. Каши Н. Технология деления. Практические приближения в «Лебединой песне» // Алькадиссия (газета). Багдад. № 4726. 22 мая. 1995.
158. Ландо. История арабского театра / Пер. с фр. Ауада Ю.Н. Бейрут: Дар Элькалям», 1980. 116 с.
159. «Лебединая песня» в Васите // Эльджумхурия (газета, Багдад). № 6526. 25 июля. 1987.
160. «Лебединая песня» в Институте изящных искусств // Эльсаура (газета). Багдад. № 1961. 4 января. 1975.

161. Лидия Авилова. Чехов в моей жизни // Эльаклям (журнал). Багдад. № 4. Апрель. 1986. С. 40-54.
162. Лоз М. Исследование о принципах повествовательного искусства // Эльхиляль (журнал). Каир. Август. 1931. С. 1553-1560.
163. Матруд К. Взгляд на первый театральный фестиваль. «Лебединая песня» // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 8996. 22 мая. 1995.
164. «Медведь» в Институте изящных искусств // Эльсаура (газета). Багдад. № 3579. 9 марта. 1980.
165. Милхим В.С. «Лебединая песня» молодых и старых // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 4266. 7 мая. 1981.
166. Мустафа А.А. Между Ибсеном и Чеховым. Каир: Мактаба Нахда Маср, 1963. 152 с.
167. Мухаммед И. Видение Салаха Элькасаба // Эльсаура (газета). Багдад. № 5118. 22 мая. 1984.
168. Наим А. Плыви в море глаз // Драматические серии. Эльшарика Емират: Уизарат Эльтакафа, 2006. 40 с.
169. Насиф Дж. Арабский театр. Багдад: Дар Эльшун Эльтакафия, 2002. 209 с.
170. Пьеса «Чайка» на факультете изящных искусств // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 5094. 15 августа. 1983.
171. Пьесы в Вавилоне // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 5985. 26 января. 1986.
172. Рахман Ф. А. Мысли и воспоминания. Более сорока лет назад одна из пьес Чехова была поставлена на иракской сцене // Эльермук (газета). № 366. 9 марта. 1986.
173. Рашид К. Доктор Салах Элькасаб. «Дядя Ваня» – трагедия эстетического сознания // Алиф Ба (журнал). Багдад. № 1271. Февраль. 1993. С. 37.
174. Результаты Театрального университетского фестиваля // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 6777. 5 апреля. 1988.

175. Саад Дж. «Лебединая песня» Чехова – наша красивая песня // Эльсаура (газета). Багдад. № 5484. 23 мая. 1985.
176. Сабри С. «Лебединая песня» в Мосуле // Финун. Багдад. № 228. 7 ноября. 1983. С. 37.
177. Сархан С. Исследование по драматургии. Багдад: Дар Эльшун Эльтакафия, 1986. 173 с.
178. Сегодня мы посмотрим «Чайку» // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 5352. 29 апреля. 1984.
179. Сидки Н. Чехов. Каир: Дар Эльмаариф, 1947. 167 с.
180. Союз иракских студентов показывает «Лебединую песню» // Эльсаура (газета). Багдад. № 2972. 4 апреля. 1978.
181. Теймур М. Чехов – создатель гуманного рассказа, как я его узнал // Эльхиляль (журнал). Каир. Март. 1960. С. 54-57.
182. Томас Манн о Чехове // Эльаклям (журнал). Багдад. № 1. Январь. 1972. С. 16-26.
183. Третий ежегодный фестиваль Института изящных искусств // Эльсаура (газета). Багдад. № 4753. 23 мая. 1983.
184. Тулеймат З. Чехов А.П. Медведь // Эльхиляль (журнал). Каир. Март. 1944. С. 42-56.
185. Фарид Б.Х. Мой рассказ о театре. Кн. 1. Багдад: Дар Эльшун Эльтакафия, 2007. 311 с.
186. Фарид Б.Х. Мой рассказ о театре. Кн. 3. Багдад: Дар Эльшун Эльтакафия, 2007. 384 с.
187. Фатхи М. Молчание и песня // Эльсаура (газета). Багдад. № 3754. 6 сентября. 1980.
188. Хайд М. Письма Чехова // Эльаклям (журнал). Багдад. № 5. Февраль. 1978. С. 99-101.
189. Халиль Х. А.П. Чехов в арабской критике. Дисс... магистра филологии. Багдад, 1996. 150 с.
190. Хасбак Ш. Антон Чехов. Багдад: Эльтакафа Эльджадида, 1954. 203 с.

191. Хафиз С. Эстетика театра Чехова и его художественные черты // Эльадиб Эльмуасир (журнал). Багдад. № 22. Май. 1972. С. 77-91.
192. Хафиз С. Театр Чехова. Багдад: Дар Эльхурия Лильтибаа, 1973. 203 с.
193. Хаюн А. Держу пари, что это наше время // Эльирак (газета). № 4021. 6 апреля. 1989.
194. Хиндауи Х. Антон Чехов – русский писатель мирового значения // Эльрисаля (журнал). Каир. № 444. 1942. С. 13-16.
195. Хусни К. «Лебединая песня» // Синема (журнал). Багдад. № 22. Февраль. 1956. С. 3-5.
196. «Чайка» – иракский театральный поворот // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 5216. 15 декабря. 1983.
197. «Чайка» // Эльирак (газета). Багдад. № 2462. 6 марта. 1984.
198. Чехов в Багдаде // Финун (журнал). Багдад. № 233. Февраль. 1984. С. 39.
199. Чехов в Институте изящных искусств // Эльсаура (газета). Багдад. № 4256. 1982. 11 января.
200. Шарара М. «Антон Чехов» Шакира Хасбака // Эльтакафа Эльджадида (журнал). Багдад. № 1. Апрель. 1954. С. 144-146.
201. Эльани Ю. «Чайка» призывает к размышлениям // Эльсаура (газета). Багдад. № 5130. 3 мая. 1984.
202. Эльани Ю. Театр. Существование. Мечта. Багдад: Дар Эльшуун Эльтакафия, 1998. 178 с.
203. Эльансари Х. Кто руководил исполнением в «Лебединой песне» // Финун (журнал). Багдад. № 139. 1981. С. 45.
204. Эльбадри А. Видение режиссера и новаторство актера // Элькадиссия (газета). Багдад. Приложение от 6 августа. 1984.
205. Эльбадри А. «Три сестры». Новаторство автора, новаторство режиссера и отсутствие актера // Элькадиссия (газета). Багдад. № 1874. 5 июля. 1986.
206. Эльбахадли М. Драматическая проблема и театральная разработка «Трех сестер» // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 6131. 22 июня. 1986.

207. Эльджубури А. То, что создала госпожа, отличается от того, что создал господин Чехов // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 2841. 25 марта. 1989.
208. Эльизари Т. Предложение и комедия за строчками // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 4667. 12 июня. 1982.
209. Эльизари Т. «Палата № 6» на сцене театра // Элькадиссия (газета). Багдад. № 4439. 11 апреля. 1994.
210. Эльмафраджи А.Ф. Другие станции в поездке Сами Абдулхамида и Ибрагима Джаляля // Элькадиссия (газета). Багдад. № 3720. 1 октября. 1991.
211. Эльнасир Я. «Вишнёвый сад» и задачи культурной подготовки артистов будущего // Элькадиссия (газета). Багдад. №1723. 1 февраля. 1986.
212. Эльраи А. Театр в арабской родине. Кувейт: Эльмеджлис Эльютани Лильтакафа уа Эльфинун уа Эльадаб, 1980. 506 с.
213. Эльрубей А. Художественная попытка в зале «Эльорфали Лильфинун» // Финун (журнал). Багдад. № 301. 25 августа. 1986. С. 36.
214. Эльсалехи Ф. В театре визуального восприятия и стул в конце зала // Эльсаура (газета). Багдад. № 8142. 5 февраля. 1993.
215. Эльсудани Ф. Факты и цифры о временах горя и радости. 24 года со дня создания Современного художественного театра // Эльфикр Эльджадид (журнал). Багдад. № 187. Апрель. 1976. С. 32.
216. Эльтаи М. Новый театральный сезон факультета изящных искусств // Элькадиссия (газета). Багдад. № 1080. 29 декабря. 1983.
217. Эльтайар Х. «Предложение» в Басре // Финун (журнал). Багдад. № 195. 2 августа. 1982. С. 35-36.
218. Эльтубани В. Труппа Современного художественного театра увеличила страдания Василия Васильевича Светловидова // Радио и телевидение (журнал). Багдад. № 50. 1972. С.17.
219. Эльубейди С. Что за «Вишневым садом»? // Эльаклям (журнал). Багдад. № 7. Июль. 1985. С. 135.

220. Эльхуссейни Х. «Три сестры» в Институте изящных искусств // Финун (журнал). Багдад. № 287. Февраль. 1986. С. 38.
221. Эльхуссейни Х. Чехов ищет «Дядю Ваню» в театре «Аль-Рашид» // Эльрафиден (журнал). Багдад. № 58. Февраль. 1993. С. 24.
222. Эльшейх Д. «Вишневый сад»: между талантом Чехова и режиссерским видением // Эльирак (газета). Багдад. № 2862. 29 июня. 1985.
223. Юнис М. Русская классика и арабская литература. Багдад: Дар Афак Арабия, 1985. 123 с.
224. Юсиф А.М. Внутренняя эмиграция «Трех сестер» // Эльсаура (газета). Багдад. № 5891. 9 июля. 1986.
225. Юсиф А.М. Теория иракского современного театра. Багдад: Дар Эльшун Эльтакафия, 2010. 325 с.
226. Юсиф Дж. «Предложение» в Арбиле // Тарик Эльшааб (газета). Багдад. № 575. 1 августа. 1975.
227. Яхья Х. Народный театр и шестьдесят стульев. Две пьесы и пять актеров // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 2770. 7 октября. 1976.
228. Яхья Х. Две точки зрения о сказке Драгона и о «Песне» Чехова // Финун (журнал). Багдад. № 104. 1980. С. 42-44.
229. Яхья Х. Чехов на факультете изящных искусств. «Лебединая песня» и «Дядя Ваня» – новаторский рупор в освещении человеческой глубины // Финун (журнал). Багдад. № 142. Июнь. 1981. С. 42-43.
230. Яхья Х. Чехов взволнован // Финун (журнал). Багдад. № 222. Август. 1983. С. 37-38.
231. Яхья Х. Горе и радости «Дяди Вани» // Финун (журнал). Багдад. № 243. Май. 1984. С. 34-39.
232. Яхья Х. «Чайка» высоко летает над Багдадом // Эльсаура (газета). Багдад. № 5108. 12 мая. 1984.
233. Яхья Х. «Вишневый сад» в Багдаде // Финун (журнал). Багдад. № 270. Июнь. 1985. С. 33-38.

234. Яхья Х. «Лебединая песня» Чехова // Финун (журнал). Багдад. № 265. 10 апреля. 1985. С. 52-53.
235. Яхья Х. Чеховский вечер с «Медведем» и «Предложением» // Финун (журнал). Багдад. № 300. 11 августа. 1986. С. 34-35.
236. Яхья Х. Три сестры влюбляются // Финун (журнал). Багдад. № 296. Июнь. 1986. С. 34-35.
237. Яхья Х. Значение боли в «Палате № 6» // Эльджумхурия (газета). Багдад. № 8714. 18 апреля. 1994.
238. Яхья Х. Характер диктатора на мировой сцене и другие исследования. Багдад: Изд-во «Дар Эльшуун Эльтакафия», 2005. 158 с.
239. Яхья Х. Критика в театральном диалоге. Багдад: Дар Эльшун Эльтакафия (Дом культурных вопросов), 2012. 255 с.

СЛОВАРИ, СПРАВОЧНИКИ

240. БАС (Словарь современного русского языка): В 17 т. Т. 6. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. 1460 стлб.
241. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1979. Т. 2. 779 с.
242. Словарь русских народных говоров. Вып. 18. Л.: Наука, 1982. 368 с.