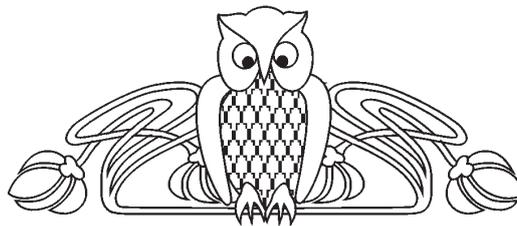




Научная статья

УДК 821.161.1.09-2+929Чехов

Символика волчка: звуковая деталь в пьесе А. П. Чехова «Три сестры»



О. В. Бигильдинская

¹Московский городской педагогический университет, Россия, 129226, г. Москва, 2-й Сельскохозяйственный пр-д, д. 4, корп. 1

²Российский государственный академический молодёжный театр, Россия, 125009, г. Москва, Театральная пл., д. 2

Бигильдинская Ольга Викторовна, ¹аспирант кафедры русской литературы Института гуманитарных наук, ²руководитель Экспериментального центра по работе со зрителями, bigolga@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4212-5544>

Аннотация. Статья посвящена изучению звуковых особенностей чеховского творчества, и в частности, анализу и интерпретации места и роли такой звуковой детали, как волчок, в пьесе А. П. Чехова «Три сестры», ранее не проводившихся исследователями. К анализу привлечены сценические прочтения драмы крупными русскими и европейскими режиссёрами XX–XXI вв. – К. С. Станиславским, Вл. И. Немировичем-Данченко, А. В. Эфросом, П. Штайном, Э. Някрошюсом, П. Н. Фоменко и Л. А. Додины, которые показывают, что «удивительный звук» волчка для большинства из них играет важную символическую роль в чеховской пьесе, и для ее интерпретаторов важен характер этого звука – вселяющий тревогу в предстоящее действие, а также подсказывающий направление его развития и даже финал. «Удивительный звук» волчка, согласно концепции параллелизма первого и четвертого акта, предложенной Г. И. Тамарли, проецируется на звук выстрела, поразивший Тузенбах в конце пьесы. Сделанные выводы помогут будущим постановщикам драмы в театре и кино более внимательно относиться к звуковым деталям Чехова и видеть символику в, казалось бы, бытовых предметах, введенных в сюжет. **Ключевые слова:** А. П. Чехов, «Три сестры», «удивительный звук» волчка, звуковая деталь, символическое значение, сценические интерпретации

Для цитирования: Бигильдинская О. В. Символика волчка: звуковая деталь в пьесе А. П. Чехова «Три сестры» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2023. Т. 23, вып. 1. С. 67–72. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-1-67-72>, EDN: EITBXH

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International (CC-BY 4.0)

Article

The symbolism of a spinning top: A sound detail in A. P. Chekhov's play *The Three Sisters*

O. V. Bigildinskaya

Moscow City University, 4, build. 1 2nd Selskokhozyaistvennyi proezd, Moscow 129226, Russia

Russian State Academic Youth Theater, 2 Teatralnaya Sq., Moscow 125009, Russia

Olga V. Bigildinskaya, bigolga@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4212-5544>

Abstract. The article deals with the study of the sound features of Chekhov's creative legacy, and in particular, with the analysis and interpretation of the place and role of the sound detail of the spinning top in the play by A. P. Chekhov *The Three Sisters*, which has not been previously conducted by researchers. The analysis involves stage readings of the drama by major Russian and European directors of the 20–21st centuries – K. S. Stanislavsky, Vl. I. Nemirovich-Danchenko, A. V. Efros, P. Stein, E. Nyakroshus, P. N. Fomenko, L. A. Dodin, who show that for most of them the 'amazing sound' of the spinning top plays an important symbolic role in Chekhov's play, and for its interpreters the character of this sound is important – instilling anxiety into the upcoming action, as well as foreshadowing the direction of its development and even the finale. The 'amazing sound' of the spinning top, according to the concept of parallelism of the first and fourth acts proposed by G. I. Tamarli, is projected onto the sound of the shot that struck Tuzenbach at the end of the play. The conclusions drawn will help future drama directors in theater and cinema to pay more attention to Chekhov's sound details and see the symbolism in seemingly everyday objects introduced into the plot.

Keywords: A. P. Chekhov, *The Three Sisters*, 'amazing sound' of a spinning top, sound detail, symbolic meaning, stage interpretations

For citation: Bigildinskaya O. V. The symbolism of a spinning top: A sound detail in A. P. Chekhov's play *The Three Sisters*. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2023, vol. 23, iss. 1, pp. 67–72 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2023-23-1-67-72>, EDN: EITBXH

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0)



Звуковое оформление в пьесах Чехова – одна из важнейших сторон его поэтики. В своей монографии «Поэтика драматургии Чехова» Г. И. Тамарли, цитируя Вл. И. Немировича-Данченко, отмечает, что, создавая на бытовом материале художественный мир своих пьес, Чехов «оттачивал свой реализм до символа» и что в его пьесах «функцию символа часто выполняет звук» [1, с. 82]. В. Б. Катаев отсылает нас к работам А. Б. Дермана, К. И. Чуковского и А. П. Чудакова, «больше и лучше всего» написавших о звуке, запахе и цвете у Чехова. По его мнению, «их работы показывают, что индивидуальный способ воспроизведения и передачи», в частности, «звуков в произведениях Чехова является следствием его мировидения в целом, вытекает из тех задач, которые он как художник ставил перед собой» [2, с. 92–93]. Он же выделяет этапы в его творчестве, последним из которых становится «восхождение <...> от элементарного – цвета, запаха, звука – к высокому, бытийному» [2, с. 92]. Наблюдение Катаева подтверждает актуальность нашего обращения к одной из поздних пьес Чехова «Три сестры».

Л. Е. Бушканец анализирует роль звуков в прозе и драматургии писателя и «влияние открытия Чехова в области детали» на литературу и культуру XX–XXI вв. По ее словам, Чехов «существенно расширил звуковое сопровождение в жизни своих героев», эмоционально наполнив таким образом пространство и время. Но критикам этот мир звуков открылся лишь после постановок чеховских пьес в Московском Художественном театре. Правда, не имея под рукой авторских ремарок, это достижение многие приписывали К. С. Станиславскому [3]. Важно и замечание исследователя о том, что «“чеховские звуки” стали не только фактом литературы, но и фактом культуры» [3].

Самым знаменитым и обсуждаемым «фактом культуры» оказался «звук лопнувшей струны». Заметка Г. А. Бялого под таким названием, напечатанная в № 1 журнала «Театр» за 1985 г., по словам А. Г. Головачёвой, «открыла целое направление в чеховедении» [4, с. 400]. В 2006 г. вышел сборник научных работ «“Звук лопнувшей струны”. Перечитывая “Вишнёвый сад” А. П. Чехова», ставший неким итогом 20-летних исследований, посвящённых этому символическому звуковому образу [5]. А в 2007 г. «Чеховские чтения в Ялте» были посвящены теме «Мир Чехова: звук, запах, цвет», где значительная часть выступлений затрагивала вопросы звуковых особенностей чеховского творчества [6].

Среди современных исследователей звуковых и музыкальных деталей в произведениях

Чехова важно назвать Я. М. Платека [7], А. Н. Панамарёву [8, 9], Н. Ф. Иванову [10–13], Г. И. Тамарли [1]. Интерес литературоведов к звуковой стороне пьес Чехова указывает на актуальность данного аспекта в современной науке. Но несмотря на разнообразие интерпретаций звуковых особенностей чеховских пьес, до сих пор не предпринималось попыток объяснить значение детали, о которой пойдёт речь в данной статье. Мы посвятим её волчку, подаренному Федотиком на именины Ирине в конце первого акта пьесы «Три сестры», и его «удивительному звуку» [14, с. 137]. Этим обусловлена новизна данного исследования.

Цель нашей работы – выяснить, какой символический смысл может быть заложен автором в движение, а также в «удивительный звук» волчка, и каким может быть его звучание.

Обратимся к наблюдениям, сделанным Г. И. Тамарли в ходе анализа текста пьесы. Пытаясь раскрыть тайну чеховских финалов, она находит в четвёртом акте «Трёх сестёр» «закономерности, общие с репризой сонатной формы», и считает, что несмотря на отсутствие точной симметрии, «четвёртый акт построен на параллелизме мыслей и образов, на воссоздании отдельных мотивов и ситуаций, на реминисценциях эмоционально-образных сфер экспозиции» [1, с. 74] первого акта пьесы.

В приведённом ею ряде событий и реплик героев пьесы мы видим, что образы, мотивы и ситуации первого акта (Федотик снимает фотографию, Чебутыкин читает газету, Вершинин знакомится / прощается с сёстрами, Маша цитирует про «лукоморье» и др.) повторяются – иногда в той же последовательности – в последнем акте, но, как замечает Тамарли, уже «в иных условиях, поэтому образуются их новые взаимосвязи, и движение формы приобретает ранее не известный аспект» [1, с. 75].

Опираясь на эту концепцию и анализируя место волчка в структуре экспозиции, мы можем сделать любопытные выводы, увидев его отражение в репризе. Вручение Федотиком волчка Ирине и реплика подпоручика про «удивительный звук» [14, с. 137] как бы отображаются в ремарке последнего акта «Слышен глухой далёкий выстрел» [14, с. 185]. В этой переключке трудно не услышать созвучие.

Рассуждая о символических смыслах крутящегося волчка, можно предположить в нём символ вселенной, которая поглощает героев пьесы, задающих себе и ей экзистенциальные вопросы. Как пишет Г. И. Тамарли, они «втягиваются в бесконечный круговорот бытия, приобщаются к вечности» [1, с. 205]. Волчок может символизиро-



вать «чёрную дыру», засасывающую обитателей дома Прозоровых (правда, тогда мы сблизимся с критиками, называвшими Чехова «певцом безнадежности»). Но все эти теории имели бы смысл, если бы не «удивительный звук», на который даёт указание Чехов. Утверждая, что «удивительный звук» волчка перекликается с «глухим далёким выстрелом», можно предположить, что вращению волчка соответствует вращение пули, убившей барона на дуэли. Обратим внимание на ещё одну подробность: Федотик дарит волчок именно Ирине – той, чьи надежды в четвёртом акте этот выстрел разобьёт. Таким образом, уже в конце первого акта Чехов предлагает услышать предвестие страшного конца.

Какой звук мог издавать чеховский волчок? Опираясь на свидетельства И. С. Шмелёва, представленные в его произведениях «Лето Господне» и «Богомолье», где он рассказывает о своём детстве, приходившемся на конец 1870-х – начало 1880-х гг., можно сделать вывод, что на рубеже веков в России встречались и волчки-гуделки, и музыкальные волчки [15, с. 438; 16, с. 516–517]. И Федотик мог прийти на именины к Ирине с любым из них. Но Чехов всё же говорит не о мелодии, а об «удивительном», особом, говорящем звуке, характерном для поэтики зрелых чеховских пьес. И здесь мы имеем дело с тревожным звуком, пророчащим трагедию.

Предсказывающие беду звуки – самый известный из которых «звук лопнувшей струны» – раздаются и в «Трёх сёстрах». И если в «Вишнёвом саде» Б. Костелянец «считает этот внезапный звук не просто эпизодом, а драматическим событием в развитии пьесы» и пишет, что он «предвещает многое: <...> отнимает надежды» [17, с. 402], то в «Трёх сёстрах» такими драматическими событиями можно считать не только «шум в печке» в начале второго действия («...незадолго до смерти отца гудело в трубе. Вот точно так» [14, с. 143]), но и «удивительный звук» волчка. И точно так же, как в последней чеховской пьесе, «предчувствие, возникшее во втором акте, <...> как бы сбывается, когда звук лопнувшей струны повторяется в финале [17, с. 402], в «Трёх сёстрах» звук волчка трансформируется в иной – но такой же неожиданный для героев драмы – звук выстрела.

В ходе анализа и интерпретации места и роли волчка как значащей детали в пьесе Чехова необходимо учитывать особенности сценических прочтений драмы крупными русскими и европейскими режиссёрами XX–XXI вв. – теми, кто обращал на эту деталь особое внимание и для кого она вдруг начинала иметь особое значение.

Так, в первой постановке «Трёх сестёр» **Художественным театром (1901 г., реж.**

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко) сцена дарения волчка проходит «под тихий говор и звук посуды» [18, с. 125] (тут и далее ремарки Станиславского) и читается как обычная бытовая деталь. Мы даже не знаем, заводят ли волчок Федотик или Ирина: согласно пометкам в режиссёрском экземпляре, после своей реплики она ведёт гостя «к закусочному столу» [18, с. 125]. Но мы знаем, что волчок значится в списке реквизита второго акта под номером 13. Он попал в число неубранных с ковра детских игрушек, которые Анфиса в самом начале акта собирает в корзину и уносит. Об этом свидетельствуют дальнейшие указания режиссёра [18, с. 129, 132–133, 135]. Очень интересно, что подарок Федотика появится в четвёртом акте, но снова в списке реквизита, который будет лежать на балконе опять среди игрушек: «волчок (из 1-го акта)» [18, с. 242]. И даже зазвучит в сцене общения Наташи с Бобиком (за окном) – но вряд ли звучание его в спектакле Станиславского и Немировича-Данченко, перенасыщенном бытовыми звуками, имело символическое значение.

А. В. Эфрос ставил «Три сестры» **в Театре на Малой Бронной** дважды: в **1967 и 1982 гг.** Это был режиссёр, не единожды обращавшийся к Чехову, и он чувствовал особенную роль волчка в пьесе. Об этой детали в обоих спектаклях остались воспоминания театроведов.

Так, Т. К. Шах-Азизова отмечает, что первый спектакль Эфроса был «насквозь музыкален. Иногда мелодия прорывалась наружу – красивым вальсом, сопровождавшим действие; негромким пением подаренного Ирине волчка. С этим таявшим в воздухе звуком в спектакль входила тревога и возникал как бы эффект “Вишнёвого сада” – “отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный”...» [19, с. 64]. Был ли волчок музыкальным или так Шах-Азизова описывает его звучание, вписывающееся в общую музыкальность сценического текста, – это совершенно не важно, Эфрос понял чеховскую идею: звука-предупреждения, вносящего в атмосферу спектакля тревогу.

Волчок второго его спектакля был знаменателен тем, что стал эпиграфом ко всей постановке. И. Н. Соловьёва пишет: «Статические эпиграфы пришли в спектакли Эфроса позже. <...> прежде чем начаться действию, <...> склонялись над поющим волчком, пока он не замедлит, не упрёт боком, позволяя начаться “Трёх сестрам” во второй их редакции. Эфрос шёл на повторы приема; что-то, видимо, закладывалось для него в этих заставках, которые можно было бы назвать неподвижными, если бы их статика не подчёркивалась еле заметными, тихими и ничего не меняющими в них перемещениями»



[20]. В сохранившемся видефрагменте спектакля можно увидеть, что посмотреть на волчок сбегают все гости прозоровского дома, его запускают на маленьком столике, замирая вокруг. А та самая «удивительная музыка» представляет собой звук, очень похожий на тот, что описывает Шах-Азизова, сопоставляя полученное впечатление с эффектом «Вишнёвого сада». То, что именно волчка выбрал режиссёр для эпиграфа, показывает, насколько важную роль уделял он этой детали и как хорошо чувствовал внимание Чехова к звуковым акцентам в пьесе. А этот акцент считал одним из основных.

О постановке «Трёх сестёр» **П. Штайна в Шаубюне в 1984 г.** вспоминает художник театра К.-Э. Херрман: «Мы в Шаубюне всё выстроили почти по тому же плану, что и у Станиславского. <...> Планировки Станиславского во многих сценах оказались совершенно потрясающими! Например, в первой картине, где все сидят с правой стороны за обеденным столом, у колонн, разделяющих сцену на две части, и вдруг заводят волчок. Это удивительная сцена! Волчок движется, катится по всему пространству, все встают из-за стола и смотрят из-за колонн за волчком. Фантастическая ситуация!» [21, с. 542]. Мы не знаем такого описания в спектакле самого Станиславского, но видим, что Штайн, используя сценографический план спектакля 1901 г., наполнил свою постановку особым, возможно, более точным чеховским смыслом: разделил действие в пьесе волчком на жизнь до и после.

Художница по костюмам этого спектакля М. Биккель вспоминает, как «Три сестры» приходил смотреть А. А. Тарковский, и ему спектакль, скорее всего, не понравился: «Он сказал, что сцена с волчком, будь она продолжительней, была бы ещё более завораживающей...» [21, с. 565]. Для нас это воспоминание важный факт, свидетельствующий о сцене с волчком, всё же «завораживающей» такого предвзятого зрителя, как Тарковский, и делающей важным звуковой и смысловой акцент в спектакле.

Документальных письменных свидетельств о сцене с волчком в спектакле **Э. Някрошюса, поставленном в 1995 г. на Международном театральном фестивале «Лайф» (Вильнюс)**, нами не обнаружено. Но О. Н. Мальцевой зафиксирован очень необычный и важный в связи с затронутой нами темой эпизод, который подтверждает идею параллелизма событий первого и последнего акта (дарение волчка и убийство барона). Перед уходом на дуэль Тузенбах долго и много ест, даже беря еду с соседних тарелок. В конце тщательно вылизывает свою тарелку и «закручивает её, подобно волчку» [22, с. 279]. Автор так объясняет метафорический смысл

этого действия: тарелка вдруг становится «материалом для игры», что придаёт сцене перед дуэлью «трагикомические черты» и акцентирует «трагикомическую составляющую эпизода и спектакля в целом. А мрачные ассоциации, которые в контексте действия порождались ударом замершей и резко упавшей тарелки, сдвигали звучание эпизода в сторону трагедии» [22, с. 279]. Мы же можем дополнить интерпретацию смысла вращающейся тарелки, которая, повторяя характер движения волчка, подаренного Ирине в первом акте, будто является предвестницей пули, предназначенной Тузенбаху.

В постановке **П. Н. Фоменко 2004 г. в Мастерской Петра Фоменко** сам волчок не звучит. Как пишет в рецензии на спектакль Ф. Дарж, «даже волчки не крутятся здесь как положено» [23]. Важно, что волчок запускает лейтмотив всего спектакля – фортепьянную, а следом скрипичную музыку – глубоко печальную и волнующую – будто воспоминание о чём-то щемящем и недоступном. С. Васильева, говоря о музыке спектакля, уточняет, что она «пронзительно-тиха, тяжка для слуха», и в качестве музыкальной детали приводит «раскручивающийся и угасающий вальс детского волчка» [24]. Каждый раз, когда он будет звучать, он станет отсылать к той сцене: странного подарка Федотика – крутящейся детской игрушки. Здесь Фоменко, как и Эфрос, будто следует формуле «любой чеховский текст музыкален» [25, с. 78] и не просто вписывает волчок в музыкальную партитуру спектакля, но и отдаёт ему ведущую роль.

Обратимся в заключение к спектаклю **Л. А. Додина в Малом драматическом театре – Театре Европы (2010 г.)**. О. Егошина ставит его в «ряд постановок-высказываний», замыкающих цепочку перечисленных нами спектаклей [26, с. 216]. И это подтверждает, в частности, додинское решение сцены с волчком.

Одна из рецензентов отмечает всеобщее оцепенение в этой сцене, охватывающее и зрительный зал. Додин так объясняет его: «Когда они слушают гул волчка, то соединяются в одной надежде, в одном нетерпении <...> что будущее будет лучше, чем настоящее» [27, с. 398]. Ж. Зарецкая замечает одно важное решение режиссёра: «...чуть позже *этот же* звук раздастся непонятно откуда, и Маша объяснит Вершинину, что вот так же шумело в трубе, когда умер отец. Звуки, нагнетающие тревогу, пророчащие недоброе, – излюбленный чеховский приём, который когда-то позволил режиссёру Мейерхольду назвать Чехова лириком-мистиком. Но Додин пользуется им лишь затем, чтобы оттенить слишком конкретные предвестники бед» [28].



В финальной сцене у Додина этот «слишком конкретный предвестник бед» и одновременно символ надежды (и это очень по-чеховски) вместе со всеми героями спектакля оказывается на авансцене. Волчок занимает место уже не среди детских игрушек, как у Станиславского, а вполне взрослое место – среди ищущих ответы, тоскующих, надеющихся, продолжающих движение сквозь время и пространство с неизменным заклинанием «Надо жить!». И это его место в финале ещё больше расширяет смысл пьесы. «“Удивительный звук”. Как ты думаешь, что это значит? Что в неё удивительного? – задаёт вопрос Додин актёру на одной из репетиций и сам же отвечает на него. – Больной. И преходящий. Как наша жизнь. Как ноющая душа, которая уходит и никогда не вернётся». И чуть позже добавляет: «Это подарок талантливого человека, а не глупого. В звуке волчка может внезапно возникнуть образ последующих шестидесяти лет, которые вы должны прожить» [27, с. 313].

Так провозглашённый Станиславским чеховский оптимизм в финале пьесы обозначается Додиным присутствием волчка, ось которого при вращении «чрезвычайно устойчиво сохраняет своё направление» и «наклонить её не так-то просто» [29, с. 22].

Из приведённых примеров можно сделать вывод, что волчок, если оказывается в поле внимания режиссёра, чаще всего издаёт не собственный, а условный (придуманный создателями постановки) звук, имеющий особую смысловую наполненность. Он может служить эпиграфом к спектаклю (как у Эфроса), повторяться в знаковых сценах (как у Додина), разделять жизнь на до и после (как у Штайна) либо запускать музыкальный лейтмотив и вписываться в общую звуковую концепцию (как у Фоменко). Из этих режиссёрских решений видно, что «удивительный звук» волчка играет важную символическую роль в чеховской пьесе, и для её интерпретаторов важен не столько сам звук, сколько его характер – вселяющий тревогу в предстоящее действие, а также подсказывающий направление его развития и даже финал. «Удивительный звук» волчка проецируется на звук выстрела, поразивший Тузенбаха в конце пьесы. В этом ещё одно символическое значение звуковой детали пьесы Чехова «Три сестры».

Сделанные нами выводы помогут будущим постановщикам драмы в театре и кино более пристально вглядываться в звуковые детали Чехова, глубже и внимательнее прочитывать драматургический текст классика, видеть подтекст в, казалось бы, бытовых предметах, введённых в сюжет.

В качестве заключительной ремарки хочется отметить, что до Чехова волчок в текстах русской литературы встречается как игрушка или используется как синоним подвижного, быстрого, светлого человека либо предмета. После чеховских «Трёх сестёр» волчок *услышали*: писатели и поэты начали уделять внимание символике его звука и вращения, наталкивающих на сравнения и размышления экзистенциального порядка.

Список литературы

1. Тамарли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества). Таганрог : Изд-во Таганрогского гос. пед. ин-та им. А. П. Чехова, 2012. 236 с.
2. Катаев В. Б. «Какое богатство, какие залежи красоты...» // Катаев В. Б. К пониманию Чехова. Статьи. М. : ИМЛИ РАН, 2018. С. 87–95.
3. Бушканец Л. Е. «Чеховские звуки» в культуре XX–XXI веков // Учёные записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2018. № 6 (18). URL: <https://portal.novsu.ru/file/1483207> (дата обращения: 01.03.2022).
4. Головачёва А. Г. Предисловие к статье Г. А. Бялого «Звук лопнувшей струны» // А. П. Чехов и И. С. Тургенев : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. «Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева» (Москва, 8–10 ноября 2018 г.). М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 400–401. (Бахрушинская серия).
5. «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишнёвый сад» А. П. Чехова : сб. науч. работ / сост. и науч. ред. А. Г. Головачёва. Симферополь : Доля, 2006. 136 с.
6. Мир Чехова: звук, запах, цвет : сб. науч. трудов. Симферополь : Дом-музей А. П. Чехова в Ялте, 2008. 284 с.
7. Платек Я. М. Одинокая душа: музыка на страницах А. П. Чехова. М. : ИД «Композитор», 2005. 190 с.
8. Панамарева А. Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 188 с.
9. Панамарева А. Н. Драма Чехова «Три сестры» в звуковом аспекте // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. № 11 (113). С. 125–130.
10. Иванова Н. Ф. Об одном «музыкальном моменте» в пьесе Чехова «Три сестры» // Чеховиана. «Три сестры». 100 лет / редкол. : А. П. Чудаков (отв. ред.) [и др.]. М. : Наука, 2002. С. 203–209.
11. Иванова Н. Ф. Гамлетовская флейта у Чехова // Чехов и Шекспир : по материалам XXXVI междунар. науч.-практ. конф. «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20–24 апреля 2015 г.) / редкол.: В. В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 58–63. (Бахрушинская серия).



12. *Иванова Н. Ф.* От музыки звучащей («Леший») к незвучащей («Дядя Ваня») // От «Лешего» к «Дяде Ване» : по материалам междунар. науч.-практ. конф. : сб. науч. работ : в 2 ч. / редкол. : В. В. (отв. ред.) [и др.]. Ч. 1. (Москва, Мелихово, 25–27 сентября 2017 г.) М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2019. С. 174–180.
13. *Иванова Н. Ф.* Под какую музыку продается вишнёвый сад? // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы : материалы Вторых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.) / редкол. : В. В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 200–205.
14. *Чехов А. П.* Три сестры: Драма в четырех действиях // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. Т. 13. Пьесы. 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 117–188.
15. *Шмелев И. С.* Лето Господне // Шмелев И. С. Лето Господне: Роман. Повести. Рассказы. М. : Эксмо, 2009. С. 23–452.
16. *Шмелев И. С.* Богомолье // Шмелев И. С. Собр. соч. : в 5 т. Т. 4. Богомолье: Романы. Рассказы. М. : Русская книга, 1998. С. 391–520.
17. *Бялый Г. А.* «Звук лопнувшей струны» // А. П. Чехов и И. С. Тургенев : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. «Шестые Скафтымовские чтения: К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева» (Москва, 8–10 ноября 2018 г.). М. : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 400–404. (Бахрушинская серия).
18. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского : в 6 т. Т. 3. 1901–1904 : Пьесы А. П. Чехова «Три сестры»; «Вишнёвый сад». М. : Искусство, 1983. 464 с.
19. *Шах-Азизова Т. К.* Анатолий Эфрос. Чеховская трилогия // Шах-Азизова Т. К. Полвека в театре Чехова. М. : Прогресс-Традиция, 2011. С. 58–74.
20. *Соловьева И. Н.* В поисках радости // Театральная жизнь. 1990. № 21. URL: <https://chapaev.media/articles/10792> (дата обращения: 06.04.2021).
21. *Колязин В. Ф.* Петер Штайн. Судьба одного театра : в 2 кн. Кн. 1 : Диалоги о Шаубюне. М. ; Дорошев : РОССПЕН, 2012. 670 с.
22. *Мальцева О. Н.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика). М. : Новое литературное обозрение, 2013. 304 с.
23. *Дарж Ф.* Петр Фоменко показывает в Шайо «Трех сестер», не вызывающих эмоций // Лё Монд. 5.11.2004. URL: <https://www.fomenki.ru/archive/sisters/4435/> (дата обращения: 06.04.2021).
24. *Васильева С.* Своя жизнь. «Три сестры» и другие обитатели дома Петра Фоменко // Вестник Европы. 2005. № 13–14. URL: <https://www.fomenki.ru/archive/sisters/18707/> (дата обращения: 06.04.2021).
25. *Кайда Л. Г.* Интермедальность – филологический континент. Вольтова дуга авторского подтекста. М. : Флинта, 2019. 112 с.
26. *Егошина О.* Театральная утопия Льва Додина. М. : Новое литературное обозрение, 2014. 248 с.
27. *Додин Л. А.* Путешествие без конца. Погружение в миры. «Три сестры». СПб. : Балтийские сезоны, 2011. 408 с.
28. *Зарецкая Ж.* Рецепт человечности // Вечерний Петербург. 19.10.2010. URL: <http://www.mdt-dodin.ru/publications/?url=/publications/93.json> (дата обращения: 01.10.2020).
29. *Скурлатов В.* Открылись бездны – звезд полны // Техника молодёжи. 1975. № 2. С. 22–26.

Поступила в редакцию 14.06.2022; одобрена после рецензирования 02.07.2022; принята к публикации 21.09.2022
The article was submitted 14.06.2022; approved after reviewing 02.07.2022; accepted for publication 21.09.2022