

Т. И. Ерохина

**А. П. Чехов в интерпретации Л. Эренбурга и Ю. Бутусова: грани и границы**

Выполнено в рамках работы по гранту РГНФ № 15–03–00655  
«Пограничность как философско-эстетический модус русской культуры»

В статье представлен сопоставительный анализ пьесы А. П. Чехова «Три сестры» в интерпретации Л. Эренбурга и Ю. Бутусова в аспекте моделирования эстетики пограничности. Автор отмечает, что современный театр тяготеет к эстетике пограничности, которая реализуется на различных уровнях интерпретации пьесы. Эмпирическим материалом стали постановки указанных режиссеров, а также значительный пласт работ театральных критиков, который позволил обозначить те аспекты режиссерской интерпретации, которые вызвали наибольший резонанс. В исследовании представлены уровни пограничности, которые обнаружены в постановках Л. Эренбурга и Ю. Бутусова, при этом отмечены как общие, так и отличительные черты дискурса пограничности. В статье проанализированы следующие уровни: контекстуальный, создающий историко-культурный дискурс чеховского театра; уровень пограничности чеховского текста, порождающий метатекстовый характер пьесы; уровень пограничности персонажей (выстраиваемый как бинарные оппозиции или амбивалентность); пограничность хронотопа; грани и границы символики; пограничность финала спектакля и жанровая пограничность пьесы и театрального действия. Автор отмечает аксиологическую значимость эстетики пограничности в современном отечественном театре.

Ключевые слова: эстетика пограничности, грани, границы, интерпретация, отечественный театр, А. Чехов, Л. Эренбург, Ю. Бутусов, метатекст.

Т. I. Erokhina

**A. P. Chekhov in L. Erenburg and Yu. Butusov's Interpretation: Facets and Borders**

In the article a comparative analysis of A. P. Chekhov's play «Three Sisters» is presented in L. Erenburg and Yu. Butusov's interpretation in the aspect of modeling frontier aesthetics. The author notes that the modern theater gravitates to frontier aesthetics, which is implemented at various levels of the play interpretation. The empirical material was productions of the given directors, and also considerable layer of theatrical critics' works, which allowed us to designate those aspects of the director's interpretation, which caused the greatest resonance. In the research frontier levels are presented, which are found in L. Erenburg and Yu. Butusov's productions, at the same time distinctive and general features of frontier discourse are noted. In the article here are analysed the following levels: contextual, creating historical and cultural discourse of the Chekhov theater; the level of frontier of Chekhov's text generating a metatext character of the play; the level of frontier of characters (made as binary oppositions or ambivalence); chronotope frontier; facets and borders of symbolics; frontier of the performance end and genre frontier of the play and theatrical action. The author notes the axiological importance of frontier aesthetics in modern Russian theater.

Keywords: frontier aesthetics, facet, border, interpretation, Russian theater, A. Chekhov, L. Erenburg, Yu. Butusov, metatext.

Постановки пьес А. П. Чехова являются многочисленными и значимыми в отечественном театре. Чеховские пьесы становятся своего рода маркером зрелости и смелости театрального режиссера, глубины и индивидуальности режиссерского стиля. В свою очередь, интерпретация этих пьес в критике составляет отдельный том «чеховианы» современного театра. В этом контексте обращение к современным трактовкам пьесы А. П. Чехова «Три сестры», предложенным Л. Эренбургом (2010 г.) и Ю. Бутусовым (2014 г.), на сценах НеБДТ и Ленсовета позволяет нам не только обнаружить специфику режиссерского воплощения чеховского текста на сцене, но и выявить аксиологическую пограничность философско-эстетического модуса русской культуры, а также осмыслить тот резонанс, который вызвали

данные постановки в отечественной театральной критике. Границы и грани интерпретации можно обнаружить на нескольких уровнях, которые становятся, на наш взгляд, наиболее значимыми в контексте данных постановок.

*Первый уровень* может быть определен как *уровень контекстуальный*, отсылающий нас к предыдущим постановкам пьес А. П. Чехова на отечественной сцене и актуализирующий сравнения, ассоциации. Этот уровень создает определенный историко-культурный дискурс чеховского театра, в рамках которого наиболее частыми становятся попытки критики понять, насколько аутентична режиссерская версия чеховской пьесы («Льву Эренбургу удастся достичь главного чеховского содержания: как бы нелепа, жалка и комична ни была жизнь его героев, боль их от

этого только усиливается» [2]) или она становится поводом для построения собственных режиссерских вариаций («Бутусов, словно Костя Треплев из «Чайки» – авангардист, ниспровергатель авторитетов и театральной рутины, – стремится опровергнуть предыдущие трактовки «Трех сестер» [1]). В связи с этим показательно мнение критиков, которые с грустью отмечают парадоксальную ситуацию, сложившуюся в современном театре: с одной стороны, А. П. Чехов – один из самых востребованных драматургов, с другой – остается самым непонятным и сложным для интерпретации. Так, Е. Алексеева отмечает: «Режиссеры уверяют, что больны Чеховым. Действительно, каждая постановка – словно диагноз. Пора звать доктора. Хотя бы доктора Чехова. Он при жизни не раз страдал от театра и не рад был, что связался с драматургией. <...> Все диагнозы – в его текстах, которые манят, но насилия не выносят и в руки мало кому даются» [1], а Л. Лукин считает, что современные постановки А. П. Чехова – «это Чехов эпохи, когда обыватель уже победил» [12].

*Второй уровень: пограничность чеховского текста*, который становится своего рода метатекстом, не только создающим интертекстуальное диалогическое взаимодействие текстов, но и моделирующим онтологически значимый смысловой конструкт.

Метатекстовый характер пьесы обнаруживается, прежде всего, на уровне работы режиссеров с чеховским текстом: редакция, новая компоновка, сокращения, цитаты, повторы. Так, в пьесе «Три сестры» в версии Ю. Бутусова перед зрителями шесть раз «проиграна» сцена получения Вершининым письма от жены (Я. Чичина отмечает: «Тексты вырываются из контекста пьесы, и на какой-то момент становится не важно, кто это говорит» [16]), почти все философские монологи чеховских персонажей произносятся дважды, с интервалом в акт; а в версии Л. Эренбурга сестры не дают друг другу произнести знаменитое «В Москву, в Москву!». Не случайно Л. Шитенбург замечает: «Представить, что туда можно всерьез хотеть, все равно, что поверить, будто в порядочном доме чаю нет» [17]. Впрочем, можно вполне согласиться с точкой зрения М. Дмитриевской, которая считает, что «текст “Трех сестер” уже давно превратился в “шум культуры”»: его слышишь и не слышишь» [6].

Кроме того, метатекстовый характер пьесы обнаруживается на уровне новых ассоциативных связей: пушкинская, лермонтовская, кавказская

тема, так критик А. Гусев справедливо замечает, что Л. Эренбург выстраивает несколько подобных линий:

– это «военно-кавказская» линия: от белого холмистого ландшафта празднично-поминального стола – через пение «Сулико» и лезгинку Чебутыкина под вальс «На сопках Манчжурии» – ко всем кавказским обертонам Лермонтова, которого Соленый играет всерьез (вплоть до дуэли);

– «пушкинская» линия: от диковинного «лукоморья» – через цитаты из «Онегина» (оперную, с пластинки, и поэтическую, вместо признания Ольги Вершинину) – к бюстику Пушкина. То, чем живы сестры Прозоровы, зачем-то знающие пять языков; «мы воспитаны, быть может, странно», – говорит Ольга Наташе, пока звучит ария Татьяны [3].

Наконец, метатекстовый характер пьесы обнаруживается на уровне расширения чеховского текста до культурных кодов: показательно, что подобные кодировки мы обнаруживаем практически в каждом критическом отклике. Это сравнение с чеховскими же произведениями («Палата № 6»), с кинофильмами («На блестящие садомазо-шинели Маши память отзывается «Ночным портье» [5]) и пластическими спектаклями (расставание Вершинина и Ольги напоминает «Кафе Мюллер» Пины Бауш [5], а сцена бритья Кулыгина Вершининым, по мнению критика, является автоцитатой из «Войцека»). Другой ряд сравнений встречаем у М. Хализевой, которая отмечает, что Соленой своим внешним видом, пластикой и мимикой напоминает Мейерхольда: «Угловатый, изломанный, как Мейерхольд на портрете Бориса Григорьева, Соленый – в кроваво-красных перчатках, с подведенными глазами, синим ирокезом на голове и фиолетовым бантом на шее» [15].

Третий уровень пограничности: *пограничность персонажей*, которая выстраивается бинарными и тернарными оппозициями внутри одного спектакля.

Так, у Л. Эренбурга это бинарная оппозиция «трех сестер» и «одного» брата, на которую обратила особое внимание Л. Шитенбург: «...знают ли герои, что драма их жизни называется «Три сестры»? У Чехова – догадываются: Вершинин недаром говорит: «Было три девочки». А был ли мальчик-то? В спектакле НДТ «три сестры» – это, помимо всего прочего, личная драма брата, Андрея Прозорова – Даниил Шигапов, обложенный толщинками, играет нелепого и опасно самолюбивого рохлю, живущего в вечной тени се-

стер и тоскливо заедающего болезненные комплексы (до того уж неуместен, что Вершинин поначалу принимает его за лакея)» [17]. Это оппозиция (она же – двойственность, амбивалентность, пограничность) на уровне исполнения двух ролей одним актером: так, сторож в спектакле становится Кулыгиным, и наоборот. Оппозиция внутри системы персонажей: Ирина находится в своеобразной оппозиции ко всему миру за счет того, что режиссер Л. Эренбург сделал ее хромой: «Она, нежная, тонкая, бледнолицая, так не похожа ни на кого вокруг ни лицом, ни телом. И подпорка не так уж и сильно уродует ее. Скорее делает еще более беззащитной, вызывающей у влюбленного в нее барона Тузенбаха маниакальное желание беспрестанно зашнуровывать то один, то другой ее ботинок» [13].

Обнаруживаются свои оппозиции и у Ю. Бутусова, но эти оппозиции приобретают совершенно иное звучание, поскольку они выстраиваются в системе постмодернистской игры режиссера-интерпретатора: Соленый напоминает клоуна-эксцентрика, Вершинин и Кулыгин буквально превращаются в кентавра. М. Забалуева трактует подобную метаморфозу как гротескный прием, подчеркивающий трагизм взаимоотношений персонажей А. П. Чехова: «...почти “неразлучны” Тузенбах и Соленый. Так, муж Маши Кулыгин почти неотступно тенью присутствует в сценах с Вершининым. И зеркально: Вершинин – в сценах с мужем. Это доходит до гротеска, когда во время одной из прогулок вместо своего офицера из Москвы Маша ведет под уздцы кентавра. С головой и торсом Вершинина, как всегда светски любезного и многословного, но с туловищем Кулыгина. *Метаморфозы!*» [9].

Бинарными оппозициями выстроены на уровне сравнительного анализа режиссерских версий образы Наташи, Соленого, Вершинина. Особое внимание привлекают две версии Наташи: Наташа у Л. Эренбурга – один из самых неожиданных образов спектакля. Впервые, по мнению К. Павлюченко, режиссер и актриса «не делают ее самкой и сволочью, которая утвердилась в доме Прозоровых, расплодившись в весьма короткие сроки» [13]. Напротив, Наташа в интерпретации Л. Эренбурга – почти толстовский идеал женщины, пытающейся спасти семью и детей: «Она – женщина, которая пытается спасти покой в этой разваливающейся семье и оберечь детей от пьющего истеричного отца, в которого Андрей превращается довольно скоро. В безвкусном платье вначале, с задравшейся юбкой,

из-под которой виднеются “розовые щечки” – панталоны (солдафонский юмор в доме Прозоровых имеет успех), эта Наташа – всегда объект для шуток, повод для бессмысленного застольного разговора» [13]. Поэтому действия Наташи вызывают смущение, раздражение, грусть, неловкость, смутное ощущение неправильности всего происходящего: «Наташа <...> так же нежно, как Тузенбах, шнурует сапожок Ирины, то и дело снимает то с брюк, то с вязаной кофты Андрея бесконечные нитки, которые его облипают, как пиявки больное тело» [13]. Наташа выбивается из общего рисунка злословия, философских разговоров, высокопарных рассуждений об искусстве, игнорирующих бытовую повседневную жизнь, поэтому и во втором акте она появится в халате, совершенно не похожая на коварную и корыстную хозяйку поместья: «Она в распоясанном стеганом халатике будет метаться между коляской и пьяным мужем. С отчаянными глазами и в дурацком, не к месту надетом шелковом чепце. Несчастливая женщина, готовая прощать и жалеть, как только перепивший Андрей схватится за начинающее шалить сердце» [13].

Совершенно другой образ Наташи представлен в спектакле Ю. Бутусова: его Наташа ужасающе прекрасна, не случайно М. Забалуева напоминает нам слова, вложенные в уста Андрея А. П. Чеховым: «...с “маленьким шершавым животным” сравнивает жену поработенный и влюбленный муж у Чехова. В спектакле Бутусов помогает Анне Ковальчук создать образ гаргоний, паучий, змеиный. Как оплетает она Андрея <...> своими умопомрачительными ногами, как обливает из бутылки, мешая имитацию страсти с отвращением... Режиссер дает возможность актрисе быть предельно красивой, но остается беспощаден к персонажу: он не прощает ей мещанства, не оставляет ей толики своей правды, не допускает двоякости трактовки. Как отвратительно она кричит, сбрасывая с пианино целую вязанку вилок! – как будто специально очутившихся здесь, чтоб стать громоотводом ее ярости...» [9]. Возникает дополнительная бинарная оппозиция, которая рождается при сопоставлении спектаклей, раскрывая нам грани персонажа и многогранность режиссерских трактовок.

Четвертый уровень пограничности: *пограничность хронотопа*, который реализуется *на границах времени и пространства*. Время, представленное в пьесе А. П. Чехова, становится в режиссерских версиях многогранным и парадоксальным: «советским», антилинейным,

циклическим, смешивающим (а значит – пограничным) именины и поминки, сиюминутным и архетипическим. Так, спектакль Л. Эренбурга начинается с возвращения с кладбища: «К накрытому столу. То ли поминальному, то ли именинному. Эта мучительная двойственность и определяет происходящее в спектакле. Пьют вот, кстати, если кому интересно, тоже минимум вдвое больше положенного: за здоровье и тут же – на помин души, должно быть» [17]. Время обретает тяжесть, физически ощущается, подавляет и убивает: «Время здесь не лечит, а только усугубляет болезни, придавая им необратимый характер» [18].

У Бутусова же появляется, по словам Л. Лучкина, «пространственно-временной коллапс. Приметы времени и места – эффект иглоукалывания – тонизируют ощущение реальности в выстроенном на сцене художником Александром Шишкиным мире морока и наваждений» [12]. И действительно, определить время действия в спектакле Ю. Бутусова практически невозможно, не случайно М. Хализева отмечает, что «при всей бесконечной смене героями одежд Юрий Бутусов демонстративно не замечает в пьесе Чехова времен года, будучи счастлив театром как таковым, не ведает, лето в очередном акте “Трех сестер” или зима. Одежда зависит не от климата, а от состояния души, а оно нестабильно и переменчиво» [15].

*Возникает также пограничность пространства*, столь же определенно-неопределенного, парадоксального и многогранного: казарменного и мещанского, пустого и наполненного предметами, условного и подчеркнуто повседневного. Так, по мнению М. Дмитриевской, у Эренбурга выстраивается особое пространство дома: «При этом в доме Прозоровых тоже очень низкий потолок, и наверняка в комнате с советскими вешалками (как в школах), серыми занавесками и серыми табуретками вокруг длинного стола под белой скатертью – душно, а окон нет. Обстановка почему-то напоминает советский быт 1950–60-х» [6]. Замечу, что выстраивание пространства у Эренбурга происходит и с помощью предметов, и с помощью цвета, поэтому серый цвет, коррелирующий с довольно небольшим пространством сцены, создает ощущение пространства неуютного, скорее казарменного, чем домашнего. У Ю. Бутусова пространство в принципе не определено: «Герои живут не в доме, а в какой-то особой бесконечной пустоте, где все окружающие предметы напоминает временное пристани-

ще. Именно пустота, как внешняя, так и внутренняя, выступает у Бутусова вперед, задавливая надежды» [16]. Пространство Ю. Бутусова – это пространство символическое, предполагающее скорее раздвижение границ, а не создание их: «Персонажи выходят из неоткуда, выносят с собой стул, садятся перед зрителем и начинают говорить о своем. Они смотрят в зал, точно ищут собеседника, но не находят. Здесь все говорят только себе одному. Когда Андрей собрался поговорить с сестрами, они, опрокидывая стулья, встают и уходят, оставляя брата разговаривать с самим собой» [16].

Пятый уровень: *границы и грани символики*, предлагающей многослойные метафоры и метаморфозы. Появляются излюбленные натуралистически-бытовые символы Л. Эренбурга: земля, цветок в горшке, обувь, зерна кофе, крючки для одежды. Именно привкус земли становится одним из образов-лейтмотивов, отмеченных Л. Шитенбург: «Недаром первый поцелуй Ирины и Тузенбаха – с привкусом землицы на губах (цветочек в горшок сажали, перемазались. Поцеловались – и долго отплеывались потом потихоньку). Смертный привкус – во всем» [17]. И этот цветочек, подаренный Наташей, появляется и в другом эпизоде, когда Соленый перекусывает его ствол на фразе: «Но счастливых соперников у меня не должно быть...». И долгий этюд, по определению Л. Шитенбург, становится развивающейся метафорой [17]. Еще более буквально-символически (насколько это позволяет парадоксальность подобного обозначения) образ еды у Л. Эренбурга, начиная с постоянной попытки Маши покормить Вершинина, заканчивая финальной сценой с зернами кофе: Ирина мелет кофе в кофемолке, ожидая Тузенбаха, а узнав о смерти барона, просыпает на землю мешок с кофейными зернами «...и они сыпятся на пол, стуча, как камни. Сестры собирают их (время собирать камни), а потом произносят финальные реплики... А бледная Ирина все крутит колесико кофемолки. Все перемелется – кофе будет...» [5]. Впрочем, выделить одну ведущую линию бытовой символики у Л. Эренбурга практически невозможно. Например, А. Гусев считает, что «самая подробная линия спектакля – “обувная”, она же лирическая: от бесчисленных взаимных обуваний-разуваний (для женщин это знак внимания, а военные сапоги мужчин и вправду трудно самому надевать и снимать) до знаков безответной любви (роза, которую Соленый укрывает от холода в двух сцепленных валенках) и любви

взаимной (белый валенок Маши и черный сапог Вершинина). В странном соответствии с любовной лирикой находится и другой извод той же темы – “трудо­вой”: хромоножка Ирина на фразе “человек должен трудиться, работать в поте лица” далеко отбрасывает палку и, громко стуча башмаками, пытается пройти по авансцене сама, без посторонней помощи, а Тузенбах кста­ти при­поминает – в качестве иллюстрации к своему пожизненному безделью – об отцовском лакее, стаскивавшем с него сапоги...» [3].

В противовес физиологической, физической, бытовой и натуралистической символике Л. Эренбурга спектакль Ю. Бутусова построен на абстрактно-сложных знаках-символах: оружие, куклы, многочисленные костюмы, кирпичная стена, ковры. Отсюда – раздражающие, ставящие в тупик, вызывающие недоумение многочисленные символы, меняющиеся с частотой калейдоскопа. Так, по мнению Е. Алексеевой, оружие в руках сестер – это символ их жестокости («Все четыре героини (три сестры плюс Наташа) трактованы, как глухие и слепые, вооруженные (буквально – пистолетами и автоматом) и агрессивные эгоистки» [1]). А Т. Джурова акцентирует внимание на символике предметов и действий, которые усиливают театральность пространства спектакля Ю. Бутусова: «Первое действие – некая развернутая экспозиция – строится на контрасте непрерывного “броуновского” движения персонажей-мужчин на заднем плане, бесконечного пере­одевания пальто-пиджаков-галстуков-ботинок-шинелей и статики женщин – на переднем. Каждый подбирает “ключ” к своему образу: для Чебутыкина им становится возрастная характеристика (косматая борода, шамкающий голос), Андрей Прозоров примерит было клоунские толщинки, потрясет накладными ягодицами, но вскоре откажется от клоунской атрибутики... Соленый – нацепит стрелчатые усы, выкрасит вихор в интенсивно-синий, наденет красные перчатки и превратится в некое подобие «тараканища» [4]. При этом часть символов раскрывается только в финале спектакля, как, например, картонный силуэт куклы: «окуклятся» сами сестры, аккуратно подкрашенные и принаряженные в яркие платяица» [4].

Следующий (*шестой*) уровень: *пограничность открытого/закрытого финала*, будь то телеграфно-отрывочный текст, диктуемый Ольгой со всеми знаками препинания в спектакле Л. Эренбурга («Музыка играет так весело (запятая) так радостно (запятая) и (запятая) кажется (запятая) еще не-

много (запятая) и мы узнаем (запятая) зачем мы живем (запятая) зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!»), или возведение стены, отгораживающей нас (или персонажей) в постановке Ю. Бутусова: «Груда кирпичей, не исчезающая из поля зрения на протяжении спектакля, начинает быстро таять. С невероятной быстротой возводится стена между сценой и залом. В знаменитом спектакле Някрошюса сестры возводили дом. В этом спектакле персонажи (или актеры?) отгораживаются от зрителей» [11].

Последний (*седьмой*) выделяемый нами *уровень: жанровая пограничность*, которая принципиально не позволяет однозначно определить жанр театрального действия, разыгранного перед зрителями. Так, изучение рецензий критиков, анализировавших постановки Л. Эренбурга и Ю. Бутусова («Три сестры»), продемонстрировало принципиальную невозможность обозначить жанр театрального действия, предложенного режиссерами. Среди озвученных вариантов были выделены жанры психологической или экзистенциальной драмы, драмы абсурда, перформанса, постдраматической постановки, пародии или масскульта.

Таким образом, несмотря на то, что предложенные варианты интерпретации чеховского текста относятся к разным театральным школам и традициям (как правило, Л. Эренбурга критики причисляют к режиссерам, продолжающим традицию натуралистической и психологической школы, а Ю. Бутусова – к представителям постмодернистского театра), мы обнаруживаем общие тенденции в трактовке классики, которые могут быть обозначены как конструирование эстетики пограничности.

Пограничность в современном театре приобретает аксиологическую значимость, демонстрируя многогранность и многослойность режиссерских решений, семиотические границы и грани чеховского текста и зрительского восприятия спектакля.

#### Библиографический список

1. Алексеева, Е. «Спектакль как диагноз» [Электронный ресурс] / Е. Алексеева // Санкт-Петербургские ведомости. – Выпуск № 030 от 19.02.2014. – Режим доступа: [http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10305762@SV\\_Articles](http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10305762@SV_Articles)
2. Герусова, Е. «Три сестры попросили кирпича» [Электронный ресурс] / Е. Герусова // Коммерсант, 20.02.2014. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2413471>

3. Гусев, А. Сестра точка сестра точка сестра точка [Электронный ресурс] / А. Гусев // Империя драмы. – 2011. – Февраль. – № 43. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/prensa/sestra-tochka-sestra-tochka-sestra-tochka/>

4. Джурова, Т. «Пока смерть не разлучит. Пока не кончится текст» [Электронный ресурс] / Т. Джурова // ART1& 06.03.11. – Режим доступа: <http://art1.ru/2014/03/06/poka-smert-ne-razluchit-poka-ne-konchitsya-tekst-32939>

5. Дмитриевская, Е. Как бы мне хотелось доказать вам, что счастья нет [Электронный ресурс] / Е. Дмитриевская // Экран и сцена. – 2011. – № 6. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/prensa/kak-by-mne-xotelos-dokazat-vam-chtoschastyanet/>

6. Дмитриевская, М. Перемелется – кофе будет [Электронный ресурс] / М. Дмитриевская // Петербургский театральный журнал. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/63/process-63/peremeletsya-kofe-budet/>

7. Дубшан, Ф. Толкование тарарабумбии [Электронный ресурс] / Ф. Дубшан // Время культуры. Петербург. 16.03.2014. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/prensa/tolkovanie-tararabumbii/>

8. Дунаева, А. «Театр страсти Ю. Бутусова» [Электронный ресурс] / А. Дунаева // Петербургский театральный журнал. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/blog/teatr-strasti-yuriya-butusova/>

9. Забалуева, М. Поле битвы – сердца сестер: театр военных действий [Электронный ресурс] / М. Забалуева // Невский театраль. – 2014. – Апрель. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/prensa/polebitvyserdcasester-teatrvoennyxdejstvij/>

10. Каминская, Н. Страсть и отчаяние в чеховской империи [Электронный ресурс] / Н. Каминская // Сцена. – 2014. – № 5 (91). – Режим доступа: <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/strast-i-otchayanie-v-chehovskoj-imperii/>

11. Коваленко, Г. «Толпой угрюмою и скорбно позабытый...» [Электронный ресурс] / Г. Коваленко // Независимая газета. 10.02.2014. – Режим доступа: [http://www.ng.ru/culture/2014-02-10/10\\_3sestry.html](http://www.ng.ru/culture/2014-02-10/10_3sestry.html)

12. Лучкин, Л. Сейчас или никогда [Электронный ресурс] / Л. Лучкин // Театр@л. 15.02.2014. – Режим доступа: <http://www.teatral-online.ru/news/11032/>

13. Павлюченко, К. Почему на свете счастья нет? [Электронный ресурс] / К. Павлюченко // Санкт-Петербургские ведомости. № 6. 17.01.2011. – Режим доступа: [www.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10272828@SV\\_Articles](http://www.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10272828@SV_Articles)

14. Ренанский, Д. «Три сестры Л. Эренбурга» [Электронный ресурс] / Д. Ренанский. – Режим доступа: <http://nebd.ru/recenzii-na-tri-sestry/>

15. Хализева, М. На мушке – будущее [Электронный ресурс] / М. Хализева // Экран и сцена. – № 5. – 15.03.2014. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/prensa/na-mushke-budushhee/>

16. Чичина, Я. «A dynde vas? Dynde vas nube de mi soledad?»: Куда ты? Куда ты, мое одиночество? [Электронный ресурс] / Я. Чичина // Около. Арт-журнал. – 2014. – 5 февраля. – Режим доступа: <http://okolo.me/2014/02/a-donde-vas-donde-vas-nube-de-mi-soledad-kuda-ty-kuda-ty-moe-odinochestvo/>

17. Шитенбург, Л. Например, журавли. Colta. 07.02.2014 [Электронный ресурс] / Л. Шитенбург. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/theatre/1973>

18. Шульгат, А. Не по Гринвичу, а по существу [Электронный ресурс] / А. Шульгат // Санкт-Петербургские ведомости. – № 246. – 28.12.2011. – Режим доступа: [http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10283918@SV\\_Articles](http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10283918@SV_Articles)

### **Bibliograficheskij spisok**

1. Alekseeva, E. «Spektakl' kak diagnoz» [Jelektronnyj resurs] / E. Alekseeva // Sankt-Peterburgskie vedomosti. – Vypusk № 030 ot 19.02.2014. – Rezhim dostupa: [http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10305762@SV\\_Articles](http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10305762@SV_Articles)

2. Gerusova, E. «Tri sestry poprosili kirpicha» [Jelektronnyj resurs] / E. Gerusova // Kommersant, 20.02.2014. – Rezhim dostupa: <http://www.kommersant.ru/doc/2413471>

3. Gusev, A. Sestra tochka sestra tochka sestra tochka [Jelektronnyj resurs] / A. Gusev // Imperija dramy. – 2011. – Fevral'. – № 43. – Rezhim dostupa: <http://ptj.spb.ru/prensa/sestra-tochka-sestra-tochka-sestra-tochka/>

4. Dzhurova, T. «Poka smert' ne razluchit. Poka ne konchitsja tekst» [Jelektronnyj resurs] / T. Dzhurova // ART1& 06.03.11. – Rezhim dostupa: <http://art1.ru/2014/03/06/poka-smert-ne-razluchit-poka-ne-konchitsya-tekst-32939>

5. Dmitrievskaja, E. Kak by mne hotelos' dokazat' vam, chto schast'ja net [Jelektronnyj resurs] / E. Dmitrievskaja // Jekran i scena. – 2011. – № 6. – Rezhim dostupa: <http://ptj.spb.ru/prensa/kak-by-mne-xotelos-dokazat-vam-chtoschastyanet/>

6. Dmitrievskaja, M. Peremeletsja – kofe budet [Jelektronnyj resurs] / M. Dmitrievskaja // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. – Rezhim dostupa: <http://ptj.spb.ru/archive/63/process-63/peremeletsya-kofe-budet/>

7. Dubshan, F. Tolkovanie tararabumbii [Jelektronnyj resurs] / F. Dubshan // Vremja kul'tury. Peterburg. 16.03.2014. – Rezhim dostupa: <http://ptj.spb.ru/prensa/tolkovanie-tararabumbii/>

8. Dunaeva, A. «Teatr strasti Ju. Butusova» [Jelektronnyj resurs] / A. Dunaeva // Peterburgskij teatral'nyj

zhurnal. – Rezhim dostupa: <http://ptj.spb.ru/blog/teatr-strasti-yuriya-butusova/>

9. Zabalueva, M. Pole bitvy – serdca sester: teatr voennyh dejstvij [Jelektronnyj resurs] / M. Zabalueva // Nevskij teatral#. – 2014. – Aprel'. – Rezhim dostupa: <http://ptj.spb.ru/prensa/polebitvyserdcasester-teatrvoennyxdejstvij/>

10. Kaminskaja, N. Strast' i otchajanie v chehovskoj imperii [Jelektronnyj resurs] / N. Kaminskaja // Scena. – 2014. – № 5 (91). – Rezhim dostupa: <http://lensovtheatre.spb.ru/prensa/strast-i-otchajanie-v-chehovskoj-imperii/>

11. Kovalenko, G. «Tolpoj ugrjumoju i skorbno pozabytyj...» [Jelektronnyj resurs] / G. Kovalenko // Nezavisimaja gazeta. 10.02.2014. – Rezhim dostupa: [http://www.ng.ru/culture/2014-02-10/10\\_3sestry.html](http://www.ng.ru/culture/2014-02-10/10_3sestry.html)

12. Luchkin, L. Sejchas ili nikogda [Jelektronnyj resurs] / L. Luchkin // Teatr@1. 15.02.2014. – Rezhim dostupa: <http://www.teatral-online.ru/news/11032/>

13. Pavljuchenko, K. Pochemu na svete schast'ja net? [Jelektronnyj resurs] / K. Pavljuchenko // Sankt-Peterburgskie vedomosti. № 6. 17.01.2011. – Rezhim dostupa:

[www.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10272828@SV\\_Articles](http://www.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10272828@SV_Articles)

14. Renanskij, D. «Tri sestry L. Jerenburga» [Jelektronnyj resurs] / D. Renanskij. – Rezhim dostupa: <http://nebd.ru/recenzii-na-tri-sestry/>

15. Halizeva, M. Na mushke – budushhee [Jelektronnyj resurs] / M. Halizeva // Jekran i scena. – № 5. – 15.03.2014. – Rezhim dostupa: <http://ptj.spb.ru/prensa/namushke-budushhee/>

16. Chichina, Ja. «A dunde vas? Dunde vas nube de mi soledad?»: Kuda ty? Kuda ty, moe odinochestvo? [Jelektronnyj resurs] / Ja. Chichina // Okolo. Art-zhurnal. – 2014. – 5 fevralja. – Rezhim dostupa: <http://okolo.me/2014/02/a-donde-vas-donde-vas-nube-de-mi-soledad-kuda-ty-kuda-ty-moe-odinochestvo/>

17. Shitenburg, L. Naprimer, zhuravli. Colta. 07.02.2014 [Jelektronnyj resurs] / L. Shitenburg. – Rezhim dostupa: <http://www.colta.ru/articles/theatre/1973>

18. Shul'gat, A. Ne po Grinrichu, a po sushhestvu [Jelektronnyj resurs] / A. Shul'gat // Sankt-Peterburgskie vedomosti. – № 246. – 28.12. 2011. – Rezhim dostupa: [http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10283918@SV\\_Articles](http://old.spbvedomosti.ru/article.htm?id=10283918@SV_Articles)