

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-66-224-237>

УДК 821.162.1.0+821.162.3.0

ББК 83.3(4Чея)6+83.3(4Пол)7

Научная статья / Research Article



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

© 2022 г. Л. Н. Дмитриевская  
г. Москва, Россия

**ДРАМЫ ЧЕХОВА КАК ОБРАЗНАЯ ОСНОВА  
ПЬЕС «ЛЮБОВЬ В КРЫМУ» СЛАВОМИРА МРОЖЕКА  
И «УХОД» ВАЦЛАВА ГАВЕЛА**

**Аннотация:** В основе пьес Славомира Мрожека «Любовь в Крыму» (1993) и Вацлава Гавела «Уход» (2007) лежат темы и образы пьес А. П. Чехова. Славянские драматурги портретируют стиль Чехова, наполняют свои пьесы прямыми цитатами, реминисценциями и аллюзиями из его пьес. В данной статье прослеживаются связи «Любовь в Крыму» Мрожека и «Ухода» Гавела с чеховскими пьесами «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад». «Три сестры» и «Вишневый сад» Чехова стали основой для создания пьесы Мрожека «Любовь в Крыму». В первом акте пьесы (1910 г.) воссозданы атмосфера чеховской драмы, некоторые чеховские герои, стиль русского драматурга, а в последнем акте (1990-е гг.) чеховские образы трансформированы и свидетельствуют о разрушении русской жизни и культуры. Вацлав Гавел в пьесе «Уход» опирается преимущественно на образы и символы «Вишневого сада» Чехова, перенесенные в XXI в. и политически заостренные под новые реалии. Ключевым окажется образ времени: Мрожек и Гавел обращаются к чеховской драматургии с тем, чтобы, во-первых, показать и связь времен, и различия между эпохами рубежа XIX–XX и XX–XXI вв., во-вторых, отразить в исторической перспективе конфликт нравственного и потому одинокого человека и прагматичного мира. Герои Мрожека и Гавела в сопоставлении с чеховскими свидетельствуют о степени деградации современного мира и человека.

**Ключевые слова:** Чехов, Мрожек, Гавел, драма, портретирование стиля, стиль Чехова, реминисценции, образ времени, образ эпохи.

**Информация об авторе:** Лидия Николаевна Дмитриевская — доктор филологических наук, доцент, Литературный институт им. А. М. Горького, Тверской б-р, д. 25, 123104 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8074-846X>

E-mail: 1332159@gmail.com

**Дата поступления статьи:** 30.01.2021

**Дата одобрения рецензентами:** 13.03.2021

**Дата публикации:** 28.12.2022

**Для цитирования:** Дмитриевская Л. Н. Драммы Чехова как образная основа пьес «Любовь в Крыму» Славомира Мрожека и «Уход» Вацлава Гавела // Вестник славянских культур. 2022. Т. 66. С. 224–237.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-66-224-237>

Драматургию XX в. справедливо называют «чеховской», потому что она пошла тем путем, который указал русский классик: неявность конфликта — первые режиссеры сравнили его с «подводным течением», внутреннее действие, почти полностью вытесняющее внешнее, экзистенциальные вопросы, акцент на смыслообразующих деталях, стремление этих деталей к бесконечности символа и пр. Пьесы А. П. Чехова не только стали образцом для подражания и выстраивания новой драматической системы, но и кладезем цитат. В XX в. количество аллюзий, реминисценций, парафразирования, пародий и т. п. на Чехова больше, чем на какого-либо иного драматурга. В советской и современной русской драматургии на парафразировании чеховских пьес строили художественный мир своих произведений Л. Петрушевская «Три девушки в голубом» (1980), Н. Коляда «Чайка спела (Безнадега)» (1989), А. Слаповский «Мой вишневый садик» (1993), Ю. Кувалдин «Ворона» (1995), Б. Акунин «Чайка» (2000), М. Гаврилова «Три сестры и дядя Ваня. Бенефис для артисток ненадобного возраста» (2001), К. Костенко «“Чайка” А. П. Чехова (remix)» (2002), А. Зензинов и В. Забалуев «Поспели вишни в саду у Дяди Вани» (2006), и это далеко не полный список — здесь только те, чье название позволяет нам не комментировать выбор пьесы. Связи этих авторов с Чеховым посвящено немало статей, и уже написано несколько диссертаций [3; 4; 12; 13; 16; 20; 24]. Возможно, что такое внимание к драматургии Чехова отчасти провоцирует Международный театральный фестиваль А. П. Чехова, который проходит в Москве с 1992 г. Заметно, что наибольший интерес русских драматургов привлекли «Чайка» и «Вишневый сад» с их проблемами творческой самореализации человека, эгоистичности одних и жертвенности других, невозможности личного счастья, трагичности в ощущении уходящего времени.

В переосмысление «Чайки» включился Тенниси Уильямс, давший свою трактовку чеховским образам в пьесе «Дневник Тригорина» (1980). Ее часто упоминают в исследованиях рецепции пьес Чехова, но отдельной работы, посвященной пьесе американского драматурга, пока нет. Написаны две диссертации о рецепции пьес Чехова в немецкоязычных странах [1; 19].

В своем интересе к теме чеховских традиций и реминисценций исследователи-филологи мало уделили внимания славянской драматургии [9], у которой связи с русской культурой и литературой во много раз сильнее, нежели на Западе. К тому же герои Чехова с их метафизическими вопросами и бездействием в критические моменты жизни славянскому читателю и зрителю более понятны, чем прагматичным европейцам и американцам, которым такое поведение может казаться абсурдным. Недаром именно на Западе пьесы Чехова называли драматургией абсурда — вероятно, европейцам трудно поверить, что так можно жить: Штольц никогда не поймет Обломова.

Обратимся к пьесам польского драматурга Славомира Мрожека «**Любовь в Крыму**» (1993, перевод Леонарда Бухова) и чешского драматурга Вацлава Гавела «**Уход**» (2007, перевод Ольги Луковой) с тем, чтобы понять, какие пьесы Чехова, как и зачем используют эти драматурги для выстраивания образной системы названных произведений. Аллюзии, реминисценции на драмы Чехова есть во многих пьесах Мрожека и Гавела, но для анализа взяты именно те, где чеховская драматургия стала фундаментом для построения сюжета, развития конфликта, действия, ключевой авторской идеи.

В пьесе Славомира Мрожека «Любовь в Крыму» много отсылок (прямых цитат, аллюзий, реминисценций, пародий...) к Шекспиру и русской драматургии, но именно

пьесы Чехова становятся основой, на которой выстраивается вся идейная сторона пьесы Мрожека: безвозвратно уходящее время, история XX в. как путь к пустоте... В пьесе три акта, охватывающих 80 лет — «каждого из них вполне хватило бы на отдельную пьесу»<sup>1</sup>. Первый акт — 1910 г. — эпоха воссоздается через портретирование [15] стиля чеховских пьес, этот акт по-чеховски импрессионистичен и лиричен. Второй акт — 18 лет спустя, т. е. 1928 г., — воссоздается в стиле и атмосфере комедий времени НЭПа. Третий акт — 1990-е гг.: сатира, абсурд и сюрреализм. Единственное, что объединяет все времена в России (по Мрожеку), — дорога, поезд, чемоданы: люди куда-то едут или собираются уехать, все время чего-то ждут и живут с чемоданом — и это тоже чеховский мотив. Словно новое пространство должно спасти от времени: от времени как эпохи, от бессмысленно проходящей жизни... Сам Мрожек, эмигрант, пишет эту пьесу в Мексике.

Чешский драматург Вацлав Гавел в 2007 г. (спустя 4 года после ухода с поста президента Чехии) написал пьесу «Уход»<sup>2</sup> о том, как оставивший пост канцлер теряет государственную виллу и все имущество, оказавшееся подотчетным. Чеховские мотивы и образы в пьесе Вацлава Гавела проявляются не сразу — они начинают все более явно просвечивать сквозь основное действие, как только над семьей бывшего канцлера Ригера нависает угроза выселения из правительственной виллы с вишневым садом.

У Мрожека и Гавела не так много реминисценций из «**Чайки**». В пьесе «Любовь в Крыму» Мрожека реплики актрисы Лили Карловны перекликаются с репликами Нины Заречной и Аркадиной (часть из них будет процитирована далее); центральный фрагмент декорации первого и второго акта («Вид на балкон и **перспектива, до самого горизонта**» [18]) напоминает декорацию к первому действию «Чайки» и спектаклю Треплева, в которых доминирует похожий пейзаж, только вместо озера у Мрожека море. В пьесе «Любовь в Крыму» есть небольшой диалог, в котором тоже узнается Треплев:

ЗАХЕДРИНСКИЙ (к Чельцову). Вы спите хорошо?

ЧЕЛЬЦОВ. Конечно. А что?

ЗАХЕДРИНСКИЙ. А вот я не очень. По ночам в кустах **молодые офицеры стреляются**, ну и будят.

ЛИЛИ. Из-за любви?

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Некоторые из-за любви, но чаще всего — из-за своего **декадентства**.

<...> СЕЙКИН. Сменим тему.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Отчего же? Самоубийство — дело обычное, человеческое [18].

В «Уходе» Гавела лишь пустая бутылка («ОСВАЛЬД едва удерживается от смеха, быстро убирает со стола ненужные вещи, **пустую бутылку**» [6, с. 107]) может намекать на связь с «Чайкой»: «У него на плотине блестит **горлышко разбитой бутылки** и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова...» (из реплики Треплева) [22, т. 13, с. 55].

К аллюзиям на «Чайку» в обеих пьесах можно отнести частое цитирование Шекспира, прежде всего «Гамлета».

Так же совсем немного отсылок к «**Дяде Ване**» Чехова. В пьесе Гавела «Уход» это детали декорации спектакля: сад, садовая мебель, качели. В самой пьесе можно

<sup>1</sup> В автобиографии «Валтасар» (2009) Мрожек вспоминает: «В 1993 году я написал “Любовь в Крыму”, пьесу в 3 актах — каждого из них вполне хватило бы на отдельную пьесу» [17].

<sup>2</sup> Шерлаимова С. А.: «...более адекватным кажется перевод “Как уходят” или “Так уходят”, потому что чешское слово означает сам процесс, а не факт и, кроме того, в русском уходе может послышаться еще и уход за больным, чего в чешском нет совсем» [23, с. 10].

обнаружить лишь некоторые аллюзии на «Дядю Ваню», которые, впрочем, могут оказаться натяжкой пристрастного исследователя, как и отмеченная выше бутылка. В пьесе Мрожека «Любовь в Крыму» (3 акт: 1990-е гг.) реминисценции не вызывают сомнений: главный герой Иван Николаевич Захедринский панибратски именуется неким 27-летним Петей дядей Ваней. Дядя Ваня конца XX в. по-своему тянется к лесу, но ассоциативное поле слова лес в XX в. несколько расширилось:

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Я, Петя, сидел на Севере с одним экономистом. Валим мы с ним лес, под конвоем, само собой... <...>

ПЕТЯ. Что же вы теперь собираетесь делать, дядя Ваня?

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Пока не решил. **Вернусь в тайгу**, скорее всего.

ПЕТЯ. В тайгу? Да вы только-только выбрались оттуда!

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Зато теперь вернусь как свободный человек. Здесь мне, Петя, делать нечего. Все поменялось, и все мне не по душе.

ПЕТЯ. Тайги больше нет.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Как же это возможно, — нет тайги. Что ты несешь, сынок?

ПЕТЯ. Всю тайгу Коля вырубил.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Какой такой Коля?

ПЕТЯ. Коля — мой дружок. Вырубил и экспортировал к японцам.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Не может быть! Всю тайгу? **Раньше смогли только вишневый сад вырубить, а теперь всю тайгу...** Ну и ну... [18].

Мотив вырубленного вишневого сада в первом акте пьесы «Любовь в Крыму» сходится с проблемой вырубаемых лесов в «Дяде Ване» и получает современный разворот.

«Три сестры» Чехова стала основой для создания первого акта (1910 г.) в пьесе Мрожека «Любовь в Крыму». Прежде всего, воссоздана атмосфера чеховской драмы: на сцене много людей, они пьют чай из самовара с вареньем и ведут разговор. Разговор как бы ни о чем: вера и неверие, беспокойно на Балканах, монголо-татарское иго, железные дороги, японский веер, славянская душа и т. п. — каждая реплика и многозначна и пуста, потому что уже следующая переключает на другое, тоже не задерживаясь в разговоре, ведь каждый герой по-чеховски сконцентрирован на себе. Разговор выходит и на метафизические вопросы, порой в приземленном, пародийном виде: «Как же это так, господа, если ничего не происходит, а все свершается» [18]. Словом Мир Мрожек сохраняет самые узнаваемые особенности чеховской драматургии: отсутствие внешней борьбы, источник несчастья героев — повседневная, будничная жизнь и время, у каждого своя внутренняя драма, не развернутая в действие и не перерастающая в зримый конфликт. Не случайно рецензия на первую постановку пьесы «Любовь в Крыму» в России (реж. Роман Козак) называлась «Поставив Мрожека, во МХАТе отлично сыграли Чехова» [11].

В эту чеховскую атмосферу в качестве внесценических персонажей включены главные героини «Трех сестер»:

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Попробуйте угадать, Татьяна Яковлевна, кого мы встретили по дороге.

ТАТЬЯНА. Очень интересно.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Сестер Прозоровых.

ТАТЬЯНА. Всех трех?

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Да. Мы зашли на вокзал, чтобы купить газету, а они там, на перроне. Уезжают.

ТАТЬЯНА. В Москву?

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Куда же еще.

ТАТЬЯНА. Наконец-то.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. А по-моему, это дурной знак. Пока они только собирались, в природе сохранялось какое-то равновесие. Ну, может, не в природе, но в России. Все собирались, собирались, да не уезжали. А вот теперь, когда они все же решились, это означает, что непременно что-то случится.

ЧЕЛЬЦОВ. Что?

ЗАХЕДРИНСКИЙ. В том-то и дело, что никто этого не знает. Но что-то случится обязательно [18].

Однако сестры опять никуда не уехали. В финале первого акта их возвращение Захедринский видит с террасы:

ЗАХЕДРИНСКИЙ. А на извозчике сестры Прозоровы. Возвращаются с вокзала.

ЧЕЛЬЦОВ. Не уехали, стало быть, в Москву?

ЗАХЕДРИНСКИЙ. По-видимому, нет.

ЧЕЛЬЦОВА. Ну и хорошо, да с какой им стати куда-то ехать [18].

В первом явлении Мрожек напоминает о вере чеховских героев в то, что через сто, двести лет жизнь будет лучше, главное, надо трудиться: «ТАТЬЯНА. Не сразу, а через сто, двести лет... Сейчас повсюду зло и несправедливость, но через сто, двести лет человек станет лучше, прекраснее... Все зависит от нас. Только надо работать, работать, работать...» [18]. В категоричности этих реплик в пьесах Чехова и Мрожека чувствуется какое-то отчаянное заклинание хаоса и пустоты. Они звучат как заговор: в них слышен неявный, но императив, они построены на многократных повторях слов. В 3 акте (прошло почти 80 лет) Мрожек показывает, каков этот «прекрасный» человек нового типа: хамская речь, отсутствие ценностей, кроме денег, он цинично продает за границу свою страну, включая лес и женщин... Угадываемый в начале XX в. «грядущий хам» [14] процветает, держит мир в своих руках<sup>3</sup>. Появится этот образ и в пьесе Вацлава Гавела «Уход».

В первом акте Мрожеку удалось передать чеховскую атмосферу застоя, пассивного ожидания, желая перемен. Приведем полностью диалог первого акта, в котором хорошо показано настроение чеховских героев, мастерски «списан» стиль Чехова и в котором пьеса «Три сестры» передает сюжетобразующую и символическую функцию «Вишневого сада»:

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Ну и что? Еще сыграете. **Впереди у вас целая жизнь.**

ЛИЛИ. Я вообще ничего не сыграла, **все только хотела.**

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Совсем ничего?

ЛИЛИ. Какие-то жалкие рольки, не заслуживающие внимания. И **вечно только ждать**, улыбаться, делать вид, что ты великая актриса. А театр... Вы не знаете, что там за жизнь.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Знаю.

ЛИЛИ. **Ждать...** А **чего жду я**, Иван Николаевич?

ЗАХЕДРИНСКИЙ. **Все мы чего-нибудь ждем.**

ЛИЛИ. **Но я, чего жду я?** <...> **дни тянутся, а годы летят.** Вы хоть знаете, сколько мне лет?

ВОЛЬФ (встает). Лилиана Карловна, мы опоздаем на поезд.

ЛИЛИ (прячет платок). Уже иду, Рудольф Рудольфович.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Куда же вы отсюда поедете?

<sup>3</sup> Еще раз напомним о статье Р. В. Зиновьевой «Конфликт интеллигента и хама в пьесах С. Мрожека “Танго” и А. П. Чехова “Вишневый сад”» [9].

ЛИЛИ. В одно имение, в Тульской губернии. Помещице Раневской нужен кто-нибудь, чтобы читать ей стихи.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. В Тульскую? Далековато.

ЛИЛИ. Там есть вишневый сад...

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Что же вы намерены делать в том саду.

ЛИЛИ. Ждать, вдруг что-то произойдет [18].

Образом грядущих в истории России перемен стал «Вишневый сад». Предыдущий диалог прерывает разговор купеческой четы Чельцовых — он усиливает трагический мотив вишневого сада:

ЧЕЛЬЦОВА. Боже мой, куда же опять...

ЧЕЛЬЦОВ. В Тульскую губернию. Продают.

ЧЕЛЬЦОВА. Кто продает, что продают...

ЧЕЛЬЦОВ. Вишневый сад.

ЧЕЛЬЦОВА (с подозрением). Вправду продают?

ЧЕЛЬЦОВ (читает телеграмму). «Раневская оставляет имение и переселяется в город.

Продает вишневый сад. Выезжай тотчас». Подписано: Ермолай Алексеевич Лопахин.

ЧЕЛЬЦОВА. А кто такой этот самый Лопахин?

ЧЕЛЬЦОВ. Ермолка Лопахин, мой компаньон.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. А на что вам этот сад?

ЧЕЛЬЦОВ. Как на что, сад вырубим, а землю опять продадим. Дело выгоднейшее.

ЗАХЕДРИНСКИЙ. А не вырубать нельзя?

ЧЕЛЬЦОВ. Рассуждаете как дитя малое. Матреша, собирай саквояж [18].

К узнаваемым чертам стиля Чехова можно отнести частые повторы<sup>4</sup>, в том числе повторы в репликах героев. Мрожек портретирует эту черту стиля Чехова, эхом повторяя ключевые слова: в приведенном фрагменте — это ждать, сад (вишневый сад), продавать... Польский язык позволяет передать и чеховскую структуру предложения, его лаконичные, эллиптические фразы и эмоциональные инверсии. «Славянские языки сохранили много общих свойств в структуре предложения. <...> Помимо нейтрального, немаркированного порядка слов, выполняющего чисто декларативную функцию, существует также множество экспрессивных вариантов и сознательных инверсий, более резких и в то же время утонченных» [25, с. 34–35]. Перевод Ольги Луковой сохраняет грамматику предложения в пьесе Мрожека.

Образ вишневого сада у Мрожека сквозной: он проходит через все три акта: в первом акте герои собираются ехать к Раневской и Лопахину, во втором акте узнаем, что не все доехали, а в третьем акте потеря вишневого сада кажется мизерной по сравнению с вырубленной тайгой. Количество повторов слова «продавать» в приведенном выше диалоге соотносится с масштабом продаваемого через 80 лет — все будет продано.

Славомир Мрожек в дневнике подводит итог чеховской линии в своем творчестве: «Прихожу к мысли, что корни того, что сейчас происходит, ведут к тому, что было тогда (на рубеже XIX–XX вв. — Л. Д.). Прежде всего Чехов писал о закате определенного мира, и мы живем во времена заката. Он что-то чувствовал, и мы что-то ощущаем. Что-то тогда случилось и сейчас намечается. В итоге я позаимствовал настроение, тональность и ритм» [26, с. 345–346].

<sup>4</sup> Лингвист Н. А. Кожевникова в отдельных параграфах книги «Стиль Чехова» [10] выделяет и анализирует следующие виды повторов у Чехова: повтор ситуации, повтор характеристик, повтор как способ характеристики персонажей, повтор реплик, повтор с отрицанием, звуковые повторы.

**Вацлав Гавел** в пьесе «Уход» (2007) опирается преимущественно на образы и символы «Вишневого сада» Чехова. Главный герой Ригер, бывший канцлер, уходит с поста, и его с семьей выселяют из виллы с вишневым садом. Ригер — чеховский персонаж и шекспировский Король Лир; его все вокруг хотят видеть инфантильным: мать и жена окружают навязчивой заботой, дочери решают, где ему жить, заместители разбирают его документы и вещи, а он только рефлексирует, дает интервью, однако отказывается поддерживать новое правительство. Раневская тоже не может принять новый мир с дачами вместо усадьбы. С Раневской Ригера связывает бездеятельность, пассивность и некоторая инфантильность, которые приводят к потере дома, сада, основ жизни.

Первые узнаваемые чеховские образы, которые ближе к финалу будут звучать все более настойчиво, даже навязчиво, — это сад и вишни: «РИГЕР. <...> Здесь у нас только вишни...» [6, с. 96]; «Входит БАБУШКА с корзинкой, полной вишни» [6, с. 107]; «БАБУШКА. Вилем! Вилем! Где ты? У нас яйца готовы, со свежей вишней!» [6, с. 116], и др. Некоторые реплики — прямые цитаты из «Вишневого сада»: «БАБУШКА. В этом году будет много вишни! Что мы будем с ней делать? КНОБЛОХ. Когда я был маленьким, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили. И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая...» [6, с. 107]; «ОСВАЛЬД (ГАНУШУ). Бывало, сушеную вишню возами отправляли в Харьков!» [6, с. 125]. Есть в повторе слова «вишня» и горькая ирония Гавела: «КНОБЛОХ. Не хотите вишню для камина? Она сказочно горит!» [6, с. 129]. Вишня стала древесиной. Реплика произносится на фоне даже не стука топора, как в «Вишневом саде», а под звук бензопилы (мир технически развивался): «За сценой слышен звук бензопилы и падающего дерева» [6, с. 121, 123, 126, 128], «За сценой ржет конь<sup>5</sup>, слышен звук бензопилы и падающего дерева» [6, с. 126, 127]. Эти ремарки в 5 действии повторяются 9 раз, иногда по 2 раза на странице.

К 4 и 5 действию чеховский мир, как сюрреалистическое наваждение, прорастает все больше: в доме появляется герой «Вишневого сада» (у Гавела внесценический персонаж) и все навязчивее повторяются образы чеховской драматургии:

ИРЕНА. Это шампанское я пятнадцать лет назад привезла из Парижа. Мы с Джеком Лангом купили его на бульваре Сен-Жермен. Он очень его любил, особенно двадцать второго года, октябрьский сбор. (ОСВАЛЬДУ.) Что ты смеешься?

ОСВАЛЬД. Епиходов бильярдный кий сломал!

ИРЕНА. Зачем же здесь Епиходов? Кто ему позволил на бильярде играть? Не понимаю этих людей...

ОСВАЛЬД едва удерживается от смеха, быстро убирает со стола ненужные вещи, пустую бутылку и прочее, ставит все на поднос, кланяется и уходит в дом. БАБУШКА показывает всем вишню [6, с. 107].

Виллу отнимает у бывшего канцлера его заместитель Властик Кляйн (образ, уподобленный в пьесе Лопухину, но характер одноплановый): он бывший замести-

<sup>5</sup> Деталь «ржет конь», повторенная многократно, не из Чехова. Образ коня — это возможная аллегория народа, при этом наездник в скульптуре и живописи нередко является аллегорией правителя. Эти смыслы в Чехии легко прочитываются, поскольку данная аллегория обыграна в центре Праги в двух памятниках чешскому князю и святому Вацлаву: на Вацлавской площади стоит классическое, героическое, патриотическое изваяние, а пародия на него 1999 г. — Вацлав на дохлом коне ногами кверху — размещена в торговом центре «Люцерна», который в 1907–1921 гг. построил архитектор Вацлав Гавел, дед драматурга. Не сложно понять, что этот конь символизирует народ и в работе скульптора Давида Черного читается обращение к власти.

тель Ригера, а после его ухода встал у власти. Кляйн покупает государственную виллу, переводит ее в личную собственность, чтобы зарабатывать деньги на новом проекте: «КЛЯЙН. Здесь, где сейчас находится неприбыльный сад, мы построим торгово-развлекательный центр среднего размера. Там будет три кинотеатра, пять магазинов, массажный салон, парикмахерская, бутик, редакция “ТЬФУ”, мясная лавка, бензоколонка, танцевальный зал, салон тату, кино, антиквариат, мясная лавка, редакция “ТЬФУ” и три ресторана, включая тайский. Вон там, во флигеле, будет казино. В наше время без этого немислимо. <...> КЛЯЙН. У меня есть хороший человек для руководства бильярдным залом, его зовут Епиходов. И, наконец, там, в доме, будет современный эротический клуб» [6, с. 122]. Эта уготованная вишневному саду судьба — отсылка уже не только к Чехову, но и к циничному современному миру Мрожека: именно в 3 акте пьесы «Любовь в Крыму» «лучшие люди» через без малого сто лет продают не только древесину, землю, но и женщин.

Образ Кляйна связан и с Лопахиным, и с лакеем Яшей — он тот самый грядущий хам, которого провидели на рубеже XIX–XX вв. и о котором писал Д. С. Мережковский: «...воцарившийся раб и стал хам, а воцарившийся хам и есть черт...» [14, с. 190]. Чехов не любил символистов, и в частности Мережковского с его религиозной философией, но в этом предчувствии они сошлись: Наташа в «Трех сестрах», лакей Яша и отчасти Лопахин в «Вишневом саде» — прообразы такого хама.

Дед, дядя и отец Вацлава Гавела — известные в Чехии архитекторы<sup>6</sup>, поэтому тема строительства была близка драматургу и уже возникала в его творчестве вместе с образом архитектора. Так, в пьесе «Реконструкция» (1988) жители маленького старинного городка протестуют против его реконструкции. Молодой архитектор Альберт, житель этого городка, говорит: «...города — те, в которых можно жить, — складывались веками, как часть природы, в них вложен труд многих поколений и опыт, полученный по наследству или накопленный десятилетиями <...> Просто хотел сказать, что все это нельзя одним мановением руки смести, как старый хлам, и заменить голым рационализмом» [5, с. 371].

В финале «Ухода» Гавела, как и в «Вишневом саде», на сцене собраны чемоданы — героини готовятся оставить уже проданную государством виллу, бабушка продолжает переживать насчет вишен («Мне нарвать еще вишни в дорогу?» [6, с. 119]), все время слышен «звук бензопилы и падающего дерева», в итоге слуга Освальд, которого забывают одного в доме, почти буквально произносит финальную речь Фирса: «Уехали! Про меня забыли! А барин, небось, шубы не надел, в пальто поехал? Жизнь-то прошла, словно и не жил. Я полежу. Силушки-то у меня нету. Точно без шубы уехал. Ничего не осталось, ничего...» [6, с. 129]. Но у Гавела это не финал: «ГОЛОС. Один друг советовал мне на этом закончить пьесу. Как чеховский “Вишневый сад”. Но мне кажется, что тут еще чего-то не хватает. Так что я прошу прощения у друга-советника...» [6, с. 129]. Реплики ГОЛОСА, который по ходу действия от лица автора комментирует действие, игру актеров, поясняет сложности, с которыми сталкивается драматург, напо-

<sup>6</sup> Интересно отметить, что самый знаменитый в Праге торгово-развлекательный центр «Люцерна», первое в Праге железобетонное здание возле Вацлавской площади, с магазинами, кинотеатром, ресторанами и кабаре, построил Вацлав Гавел — дед писателя. Отец писателя на холмистом берегу Влтавы построил целый квартал фешенебельных вилл, а дядя рядом воздвиг киностудию Баррандов, на которой снимались многие знаменитые фильмы, даже получившие «Оскар», например, «Поезда под пристальным наблюдением» (“Ostře sledované vlaky”) по Богумилу Грабалу (реж. Иржи Менцель).



минают иронические размышления Чехова о драме в письмах и дневниках<sup>7</sup>. Вспомним высказывание Чехова о «подлых» концах в драме: «Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет»<sup>8</sup>.

Мрожек тоже обыгрывает высказывания Чехова о драме, например, такое: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него»<sup>9</sup>. В первом акте «Любви в Крыму» на стене висит ружье и назойливо лезет в глаза одному из героев (автор даже специально оговаривает это в ремарках):

ЧЕЛЬЦОВ (глядя на ружье). **А почему здесь ружье висит?**

ЧЕЛЬЦОВ ... (Идет направо, проходя мимо ружья, останавливается.) **Висит, все висит.**

Таких повторов в пьесе много. В итоге:

Чельцов, сняв ружье со стены, выстрелил под стол.

ЧЕЛЬЦОВ. Попал!

ЧЕЛЬЦОВА (к присутствующим). Прошу вас извинить, господа. (К Чельцову.) Купец, а стреляет. Постыдился бы людей.

ЧЕЛЬЦОВ. Кто-то, в конце концов, должен был выстрелить.

ЧЕЛЬЦОВА. Но почему же именно ты!

ЧЕЛЬЦОВ. Потому что не смог больше терпеть.

ЧЕЛЬЦОВА. Сию же минуту повесь, это не для тебя!

ЧЕЛЬЦОВ (вешая ружье на стену). Висит, а зачем — неизвестно.

С левой стороны быстрым шагом входит Владимир Ленин.

ЛЕНИН. Что? Уже пора? [18].

Ленин появляется неожиданно, как сюрреалистическое видение, сразу после выстрела Чельцова — купца, который едет продавать вишневый сад. Выстрел в пьесе Мрожека сработал как мистический способ разорвать, сместить пространство и время.

**Время** — ведущая тема чеховских драм<sup>10</sup>: оно незаметно утекает, пока герои пьют чай, чего-то ждут и мечтают куда-нибудь уехать, словно в устойчивом пространственном измерении только в движении можно найти спасение от неумолимо бегущего времени.

В пьесе Мрожека «Любовь в Крыму» разговор о времени тоже связан с пространством, даже слово «дальше» обретет двойной смысл:

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Рудольф Рудольфович, вы бы лучше перестали эти ваши железные дороги строить. От них вам один лишь вред. <...>

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Какая разница, дело вовсе не в этом. Скажите, Рудольф Рудольфович, ну строите вы, строите, а вот когда уже постройте, **что дальше?**

ВОЛЬФ. Как это, **дальше...**

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Ну, дальше, **то есть — потом.** Вот, предположим, опояшете вы этими

<sup>7</sup> Так же ГОЛОС позволяет Гавелу дистанцироваться от образа бывшего канцлера Ригера, ведь сам Гавел когда-то тоже ушел с поста президента, и читатель может искать биографические черты. С этой же целью Гавел делает себя еще и внесценическим персонажем: «РИГЕР: Но как мне как-то сказал Гавел: популярность — еще не все...» [6, с. 98]. Однако в политических взглядах, которые Ригер высказывает в интервью журналистам, все-таки узнается бывший президент Чехии, сам Вацлав Гавел.

<sup>8</sup> Из письма А. П. Чехова А. С. Суворину. 4 июня 1892 г. Мелехово [21, т. 5, с. 72].

<sup>9</sup> Из письма А. П. Чехова А. С. Лазареву (Грузинскому). 1 ноября 1889, г. Москва [21, т. 3, с. 273].

<sup>10</sup> Подробно разобрал время в драматургии Чехова Борис Исаакович Зингерман в книге «Театр Чехова и его мировое значение» (глава «Время в пьесах Чехова») [8].

вашиими рельсами весь земной шар. Затем сядете в поезд, допустим, в Харькове, и поедете. Едете вы, едете и думаете: вот и уехал я из Харькова. И так вам хорошо, да и разве кто-нибудь захочет оставаться в Харькове навсегда. **Время летит**, а вы едете и радуетесь: «Как чудесно, я еду». И тут выглядываете в окно и что же вы видите? Опять Харьков [18].

Харьков — это провинциальный, а с начала XIX в. театральный город. Его упоминают герои из пьес Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад»<sup>11</sup>, его вспоминают герои и Мрожека, и Гавела — Харьков стал неким внесценическим пространством, объединившим пьесы трех драматургов.

В 3 акте «Любови в Крыму» для России и чеховских героев уже все в прошлом, началось время новых героев, тех самых, которые все продают:

ЗАХЕДРИНСКИЙ. Да, ты прав, **упустил я время**. (Петя вынимает золотые, карманные часы, открывает крышку, смотрит время.) Торопись куда-нибудь?

ПЕТЯ. **Время еще есть**. (Убирает часы.) <...> [18].

В автобиографической книге «Валтасар» (2008), подводя итог своей жизни, в главе «Старость» Мрожек пишет: «Пока человек молод, он пытается обогнать мир. Потом едва поспевает шагать с ним в ногу, и наконец — мир начинает его обгонять» [17]. Именно такое восприятие времени в пьесе «Любовь в Крыму»: в первом акте Татьяна заглядывает в будущее на сто, двести лет и хочет видеть там лучшую жизнь, во втором акте герои потеряны в мире, надо успевать ориентироваться, чтобы не попасть впроак, а затем в ссылку; в 3 акте мир обогнал «дядю Ваню» Захедринского: «упустил я время» — говорит он. Мрожек играет с возрастом героев: кто-то за проходящие в пьесе 80 лет стареет, кто-то взрослеет, а герои-дельцы, продавцы не меняются совсем — они во все времена чувствуют себя у дел. Такой уход от реалистичности возраста и нарастание абсурдности происходящего на сцене неожиданно объяснится в финале: второй и третий акты в пьесе — это сон Захедринского. В финале белый занавес в середине сцены поднимется, и Захедринский вернется назад, в 1910 г., в Крым, к морю, к жизни, к героям Чехова, к еще красивому миру, а у зрителей такой возможности нет.

Чеховская тема уходящего времени, центральная в «Вишневом саде», по-своему отражена в «Уходе» Вацлава Гавела. То, что действие в драме начала XXI в. строится на тех же образах и том же конфликте, что и в сто лет назад у Чехова, художественно циклизует время: все повторяется, но с большим размахом и цинизмом. Время у Гавела и линейное и циклическое одновременно, что может быть признаком его эсхатологического восприятия [2, с. 69–83]. Чехов показывал, как уходит время, как люди катастрофически не ощущают его движения, как время опустошает дом. В XXI в. проблема времени еще более обострена. Гавел выражает ее в реплике одного из героев: «Время!

<sup>11</sup> Б.И. Зингерман пишет: «Усадьбе, Парижу и Москве противостоит ХАРЬКОВ— в чеховской географии он обозначает безликий провинциальный город; там имела успех Аркадина, туда по делам на всю зиму отправляется Лопухин, отсюда Марье Васильевне, матери дяди Вани, какой-то Павел Алексеевич прислал свою новую брошюру, туда на время, чтобы оглядеться, уезжают из имения профессор Серебряков с женою. В “Трех сестрах” о Харькове — что совершенно естественно — никто не упоминает; губернский город, где происходит действие пьесы, — это и есть “Харьков”, т. е. обычный скучный город, лишенный сколько-нибудь существенных особенностей, которые бы отличали его от других провинциальных городов». “Харьков” — это место, где чеховские герои оказываются по деловой надобности, откуда мечтают вырваться — в Москву, в имение или на худой конец на кирпичный завод»; Чехов «русских провинциальных городов не любил, он полагал, что все они на одно лицо, и дал им в своих пьесах одно общее название: “Харьков”» [8, с. 100].

Время! Где его сразу столько взять?» [6, с. 103]. В пьесе более сорока раз повторяется слово «время» в разных значениях. Б. И. Зингерман еще в 1980-е гг., объясняя чрезвычайную популярность Чехова у современных режиссеров и драматургов, писал: «Ощущение предельных решающих сроков страшно обострилось у людей конца нашего столетия. Они увидели в Чехове своего современника» [8, с. 4].

Чехов, совмещая в пьесах и некоторых рассказах прошлое, настоящее и будущее, в конечном счете размыкает время в вечность, и «человек, как сирота бездомный, стоит» пред ней «и немощен и гол» (Ф. И. Тютчев. «Святая ночь»). Такой вечности нет в пьесах Мрожека и Гавела: драматургия Чехова нужна им, чтобы показать связь времен, отразить в исторической перспективе конфликт нравственного и потому одинокого человека и прагматичного мира, персонифицированного в персонажах-дельцах, умеющих приобретать и продавать.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Адам Е. А.* Рецепция драмы Чехова «Три сестры» в немецкоязычных странах: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2008. 280 с.
- 2 *Ахметова М.* Эсхатологическое восприятие времени // *Ахметова М.* Конец света в отдельно взятой стране: Религиозные сообщества постсоветской России и их эсхатологический миф. М.: ОГИ, 2011. 336 с.
- 3 *Васильева С. С.* Чеховское в художественной интерпретации Л. С. Петрушевской // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов: мат. Междунар. науч. конф., г. Волгоград, 24–27 апреля 2005 г. Волгоград: Волгоградский гос. ун-т, 2005. С. 644–649.
- 4 *Вербицкая Г. Я.* Отечественная драматургия 70–90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 173 с.
- 5 *Гавел В.* Трудно сосредоточиться: Пьесы. М.: Худож. лит., 1990. 415 с.
- 6 *Гавел В.* Уход // Иностранная литература. 2009. № 1. С. 84–130.
- 7 *Ершкова А. М.* Вацлав Гавел: политика и драматургия // Славяноведение. 2011. № 6. С. 74–77.
- 8 *Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение / отв. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1988. 382 с.
- 9 *Зиновьева Р. В.* Конфликт интеллигента и хама в пьесах С. Мрожека «Танго» и А. П. Чехова «Вишневый сад» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2020. № 3. С. 54–60.
- 10 *Кожевникова Н. А.* Стиль Чехова. М.: Издат. центр «Азбуковник», 2011. 487 с.
- 11 Коммерсантъ. № 54 (772) от 25.03.1995. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/105105> (дата обращения: 15.01.2021).
- 12 *Костова-Панайотова М.* «Чайка» Б. Акунина как зеркало «Чайки» А. П. Чехова // Дети РА. 2005. № 9 (13). С. 35–41.
- 13 *Лесных Н. В.* «“Чайка” А. П. Чехова (remix)» как художественная провокация // Вестник Удмуртского университета. 2011. Вып. 4. С. 106–109.
- 14 *Мережковский Д. С.* Грядущий хам // Полярная звезда. 1905. № 3. С. 186–192.
- 15 *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М.: Гуманитарный издат. центр ВЛАДОС, 1999. 360 с.
- 16 *Мищенко Т. А.* Традиции А. П. Чехова в современной русской драматургии: дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2009. 172 с.

- 17 *Мрожек С.* Валтасар // Libking.ru. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/432092-2-slavomir-mrozhek-valtassar.html#book>; URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/432092-slavomir-mrozhek-valtassar.html> (дата обращения: 15.01.2021).
- 18 *Мрожек С.* Любовь в Крыму // Lib.ru. URL: [http://lib.ru/PXESY/MROZHEK/Mroz\\_Krym.txt](http://lib.ru/PXESY/MROZHEK/Mroz_Krym.txt) (дата обращения: 15.01.2021).
- 19 *Олицкая Д. А.* Рецепция пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад» в Германии: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2004. 211 с.
- 20 *Сергеева Е. Н.* Чеховские драматические тексты в русской литературе последних лет // Литература и театр. М.: Искусство, 2006. 293 с.
- 21 *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1976. Т. 3: Октябрь 1888 – декабрь 1889. 578 с. М.: Наука, 1986. Т. 13: Пьесы 1895–1904. М.: Наука, 1986. 530 с.
- 22 *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. М.: Наука, 1983–1988.
- 23 *Шерлаимова С. А.* Вацлав Гавел: драматург — диссидент — президент — драматург // Славяноведение. 2012. № 5. С. 3–12.
- 24 *Щербакова А. А.* Чеховский текст в современной драматургии: дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2006. 184 с.
- 25 *Якобсон Р.* Основа славянского сравнительного литературоведения // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 23–79.
- 26 *Mrożek S.* Tarn A. Listy 1963–1975. Kraków: Wydaw. lit., cop., 2009. 366 p.

\*\*\*

© 2022. Lidia N. Dmitrievskaya  
Moscow, Russia

**CHEKHOV'S DRAMAS AS A FIGURATIVE BASIS  
OF THE PLAYS BY SLAVOMIR MROZHEK “LOVE IN CRIMEA”  
AND VACLAV HAVEL'S “LEAVING”**

**Abstract:** The play by Slavomir Mrozek “Love in Crimea” (1993) and Vaclav Havel's “Leaving” (2007) are based on themes and images of the plays by A. P. Chekhov. Slavic playwrights portray Chekhov's style, fill their plays with direct quotes, reminiscences, and allusions from his plays. This paper traces the connections between “Love in Crimea” by Mrozek and “Leaving” by Havel with Chekhov's plays “The Seagull”, “Uncle Vanya”, “Three Sisters” and “The Cherry Orchard”. “Three Sisters” and “The Cherry Orchard” by Chekhov became the basis for the creation of Mrozek's play “Love in the Crimea”. In the first act of the play (1910) the atmosphere of Chekhov's drama, some Chekhov's heroes, the style of the Russian playwright are recreated, and in the last act (1990s) Chekhov's images are transformed and testify to the destruction of Russian life and culture. In the play “Leaving” Vaclav Havel relies mainly on the images and symbols of Chekhov's “The Cherry Orchard”, transferred to the 21<sup>st</sup> century and politically shaped to fit the new realities. The image of time will turn out to be the key: Mrozek and Havel address the Chekhov's drama to show the connection between times, to reflect in a historical perspective the conflict between the moral and therefore the lonely person and the pragmatic world.

**Keywords:** Chekhov, Mrozhek, Havel, Drama, Copy Style, Reminiscences, Time Image.

**Information about the author:** Lydia N. Dmitrievskaya — DSc in Philology, Associate Professor, The Maksim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Tverskoi Blvd., 25, 123104 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8074-846X>

E-mail: 1332159@gmail.com

**Received:** January 30, 2021

**Approved after reviewing:** March 13, 2021

**Date of publication:** December 28, 2022

**For citation:** Dmitrievskaya L. N. Chekhov's Dramas as a Figurative Basis of the Plays by Slavomir Mrozhek "Love in Crimea" and Vaclav Havel's "Leaving". *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2022, vol. 66, pp. 224–237. (In Russian)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2022-66-224-237>

## REFERENCES

- 1 Adam E. A. *Retseptsii dramy Chekhova "Tri sestry" v nemetskoiazыchnykh stranakh* [Reception of Chekhov's Drama "Three Sisters" in German-speaking Countries: PhD Dissertation]. Tomsk, 2008. 280 p. (In Russian)
- 2 Akhmetova M. *Eschatologicheskoe vospriatie vremeni* [Eschatological Perception of Time]. In: Akhmetova M. *Konets sveta v otdel'no vziatoi strane: Religioznye soobshchestva postsovetskoj Rossii i ikh eschatologicheskii mif* [The End of the World in a Single Country: Religious Communities of Post-Soviet Russia and their Eschatological Myth]. Moscow, OGI Publ., 2011. 336 p. (In Russian)
- 3 Vasil'eva S. S. *Chekhovskoe v khudozhestvennoi interpretatsii L. S. Petrushevskoi* [Chekhov's in the Artistic Interpretation of L. S. Petrushevskaya]. In: *Russkaia slovesnost' v kontekste sovremennykh integratsionnykh protsessov: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, g. Volgograd, 24–27 aprelia 2005 g.* [Russian Literature in the Context of Modern Integration Processes: Proceedings of the International Scientific Conference, Volgograd, April 24–27, 2005]. Volgograd, Volgograd State University Publ., 2005, pp. 644–649. (In Russian)
- 4 Verbitskaia G. Ia. *Otechestvennaia dramaturgiia 70–90-kh gg. XX veka v kontekste chekhovskoi poetiki* [Domestic drama of the 70s–90s. 20<sup>th</sup> Century in the Context of Chekhov's Poetics: PhD Dissertation]. Moscow, 2008. 173 p. (In Russian)
- 5 Gavel V. *Trudno sosredotochit'sia: P'esy* [It's Hard to Concentrate. Plays]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. 415 p. (In Russian)
- 6 Gavel V. *Ukhod* [Leaving]. *Inostrannaia literatura*, 2009, no 1, pp. 84–130. (In Russian)
- 7 Ershkova A. M. *Vatslav Gavel: politika i dramaturgiia* [Vaclav Havel: Politics and Drama]. *Slavianovedenie*, 2011, no 6, pp. 74–77. (In Russian)
- 8 Zingerman B. I. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov's Theater and its Global Significance], ex. ed. A. A. Anikst. Moscow, Nauka Publ., 1988. 382 p. (In Russian)
- 9 Zinov'eva R. V. *Konflikt intelligenta i khama v p'esakh S. Mrozheka "Tango" i A. P. Chekhova "Vishnevyy sad"* [The Conflict between an Intellectual and a Boor in the Plays of S. Mrozhek "Tango" and A. P. Chekhov's "The Cherry Orchard"]. *Vestnik Baltiiskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta, Seriia: Filologiya, pedagogika, psikhologiya* [Philology, Pedagogy, Psychology], 2020, no 3, pp. 54–60. (In Russian)
- 10 Kozhevnikova N. A. *Stil' Chekhova* [Chekhov's Style]. Moscow, Izdatel'skii tsentr "Azbukovnik" Publ., 2011. 487 p. (In Russian)

- 11 *Kommersant*". No. 54 (772). March 25, 1995. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/105105> (Accessed 15 January 2021). (In Russian)
- 12 Kostova-Panaiotova M. "Chaika" B. Akunina kak zerkalo "Chaiki" A. P. Chekhova ["The Seagull" by B. Akunin as a mirror of "The Seagull" by A. P. Chekhov]. *Deti RA*, 2005, no 9 (13), pp. 35–41. (In Russian)
- 13 Lesnykh N. V. "Chaika" A. P. Chekhova (remix)" kak khudozhestvennaia provokatsiia ["The Seagull" A. P. Chekhov (Remix)" as an Artistic Provocation]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta*, 2011, vol. 4, pp. 106–109. (In Russian)
- 14 Merezhkovskii D. S. Griadushchii kham [The Forthcoming Boor]. *Poliarnaia zvezda*, 1905, no 3, pp. 186–192. (In Russian)
- 15 Mineralov Iu. I. *Teoriia khudozhestvennoi slovesnosti (poetika i individual'nost')* [Literature Theory (Poetics and Individual Style)]. Moscow, Gumanitarnyi izdatel'skii tsentr VLADOS Publ., 1999. 360 p. (In Russian)
- 16 Mishchenko T. A. *Traditsii A. P. Chekhova v sovremennoi russkoi dramaturgii* [Traditions of A. P. Chekhov in Modern Russian Drama: PhD Dissertation]. Astrakhan', 2009. 172 p. (In Russian)
- 17 Mrozhek S. Valtasar. In: *Libking.ru*. Available at: <https://libking.ru/books/prose/prose-contemporary/432092-slavomir-mrozhek-valtasar.html> (Accessed 15 January 2021). (In Russian)
- 18 Mrozhek S. Liubov' v Krymu [Love in Crimea]. In: *Lib.ru*. Available at: [http://lib.ru/PXESY/MROZHEK/Mroz\\_Krym.txt](http://lib.ru/PXESY/MROZHEK/Mroz_Krym.txt) (Accessed 15 January 2021). (In Russian)
- 19 Olitskaia D. A. *Retseptsiia p'esy A. P. Chekhova "Vishnevyyi sad" v Germanii* [Reception of the Play by A. P. Chekhov's "Cherry Orchard" in Germany: PhD Dissertation]. Tomsk, 2004. 211 p. (In Russian)
- 20 Sergeeva E. N. Chekhovskie dramaticheskie teksty v russkoi literature poslednikh let [Chekhov's Dramatic Texts in Russian Literature in Recent Years]. In: *Literatura i teatr* [Literature and Theater]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2006. 293 p. (In Russian)
- 21 Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t.* [Complete Works and Letters in 30 Vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1976. Vol. 3: October 1888 – December 1889. 578 p. Moscow, Nauka Publ., 1986. Vol. 13: P'esy [Plays] 1895–1904. 530 p. (In Russian)
- 22 Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. Sochineniia: v 18 t.* [Complete Works and Letters: 30 Vols. Essays: in 18 Vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1983–1988. (In Russian)
- 23 Sherlaimova S. A. Vatslav Gavel: dramaturg — dissident — president — dramaturg [Vaclav Havel: Playwright — Dissident — President — Playwright]. *Slavianovedenie*, 2012, no 5, pp. 3–12. (In Russian)
- 24 Shcherbakova A. A. Chekhovskii tekst v sovremennoi dramaturgii [Chekhov's Text in Modern Drama: PhD Dissertation]. Irkursk, 2006. 184 p. (In Russian)
- 25 Iakobson R. Osnova slavianskogo sravnitel'nogo literaturovedeniia [The Basis of Slavic Comparative Literary Studies]. In: Iakobson R. *Raboty po poetike* [Works on Poetics]. Moscow, Progress Publ., 1987, pp. 23–79. (In Russian)
- 26 Mrozek S. *Tarn A. Listy 1963–1975*. Kraków, Wydaw. lit., cop. Publ., 2009. 366 p. (In English)