

«ЧАЙКА» А. П. ЧЕХОВА: ПЕРШІ ТЕАТРАЛЬНІ ДОСВІДИ. ДО ПИТАННЯ СЦЕНІЧНОСТІ П'ЕСИ

Драматургія А. Чехова, подолавши рамки естетичної події окремо взятої національної культури, стала феноменом світового театру. Театр Чехова проходив кілька етапів розвитку, і саме у п'єсі «Чайка» нова система координат, запропонована автором, вперше проявила себе як комплексне явище, долаючи стереотипи драматургічних правил і передбачаючи театральні пошуки більш пізніх десятиліть. Будучи, наразі, знаковою для театального мистецтва, попервах новаторська п'єса проходила крізь серйозні випробовування, що ставили під сумнів її потенціал для сцени. Дана стаття пропонує поглянути на вистави, які з'явилися у період між двома загальновідомими естетичними сюжетами — девальвацією «Чайки» на кону Александринського театру й її канонізацією на сцені МХТ. Адже саме у київському театрі «Соловцов», на сцені його ж одеської антрепризи та харківської антрепризи О. Дюкової «Чайка» відновлює статус-кво. І саме ці вистави стануть прецедентом першопрочитань п'єси в театрах на території України.

Ключові слова: «Чайка», А. Чехов, нові принципи драматургії, театральна реформа, сценічність п'єси, першопрочитання п'єси на території України, ідейно-естетичний контекст.

The dramaturgy of A. Chekhov, having overcome the framework of the aesthetic event of a particular national culture, became a phenomenon of world theater. The Chekhov Theater went through several stages of development, and it was in the play «The Seagull» that the new coordinate system proposed by the author manifested itself as a complex phenomenon, overcoming the stereotypes of dramatic rules and anticipating theatrical searches in later decades. Now a landmark for the theatrical arts, for the first time, the groundbreaking play went through serious trials that questioned its potential for the stage. This article offers a look at the performances that emerged between the two well-known aesthetic subjects — the devaluation of «The Seagull» at the Alexandrinsky Theater and its canonization on the stage of the Moscow Art Theatre. After all, it is at the Kiev Solovtsov Theater, on the stage of his Odessa entreprise and O. Dukov's Kharkov entreprise, that «The Seagull» restores the status quo. And these performances will become a precedent for the first readings of the play in theaters in Ukraine.

Keywords: «The Seagull», A. Chekhov, new principles of dramaturgy, theatrical reform, theatrical effectiveness of play, first reading of the play in Ukraine, ideological and aesthetic context.

Драматургія А. Чехова, преодолев рамки естетического события отдельно взятой национальной культуры, стала феноменом мирового театра. Театр Чехова проходил несколько этапов развития, и именно в пьесе «Чайка» новая система координат, предложенная автором, впервые проявила себя как комплексное явление, преодолевая стереотипы драматургических правил и предвосхищая театральные поиски более поздних десятилетий. Будучи сейчас знаковой для театального искусства, поначалу новаторская пьеса проходила через серьезные испытания, которые ставили под сомнение ее потенциал для сцены. Данная статья предлагает рассмотреть спектакли, которые появились в период между двумя общеизвестными эстетическими сюжетами: девальвацией «Чайки» на сцене Александринского театра и ее канонизацией на сцене МХТ. Ведь именно в киевском театре «Соловцов», на сцене его же одесской антрепризы и харьковской антрепризы А. Дюковой «Чайка» восстанавливает статус-кво. И именно эти спектакли станут прецедентом первопрочтений пьесы в театрах на территории Украины.

Ключевые слова: «Чайка», А. Чехов, новые принципы драматургии, театральная реформа, сценічність п'єси, первопрочтения п'єси на территории Украины, идейно-эстетический контекст.

Драматургія А. Чехова стала переворотом у сценічному мистецтві і ознаменувала народження нової театральної системи, визначальної для ХХ століття, і саме у п'єсі «Чайка» ця нова система вперше розкриває свою всеосяжну сутність [4, 5].

Добре відомо, що початок шляху п'єси А. Чехова «Чайка» на театральній сцені позначено двома маркерами із протилежними значеннями — тотальним її знищенням, що поставив під питання сценічність твору на прем'єрному показі 17 жовтня 1896 року на сцені Александрінського театру та повній її реабілітації 17 грудня 1898 року у Московському художньому театрі.

Мета даної статті — розглянути сполучну ланку в історії постановок п'єси, що знаходиться між вищезазначеними двома полярними театральними сюжетами і яку можна вважати початком сценічної історії «Чайки» на території України. **Об'єктом** дослідження обрані вистави за п'єсою «Чайка» у київському театрі «Соловцов», на сцені його ж одеської антрепризи та харківська постановка в антрепризі О. Дюкової. **Предметом** стає аналіз результату роботи зазначених театрів із новими принципами чеховської драматургії.

Завдання праці полягає у характеристиці кризь визначене проблемне поле особливостей першопрочитань п'єси «Чайка» на території України.

Заради об'єктивності аналізу варто визначити контекст, у якому з'явилися вищезазначені постановки.

Ймовірну причину Александрінського провалу «Чайки» легше за все відшукати у глядацькій залі. І справді, лєвова доля «неуспіху», на думку багатьох дослідників, лежала на совісті неправильно налаштованої публіки, яка прийшла на прем'єру у той злочасний для всіх причетних день.

«Як відомо, на прем'єру зібралися глядачі, які бажали розважитися і посміятися. “Чайка” йшла у бенєфіс комічної актриси Є. Левкєєвої <...> Вистава 17 жовтня була для неї не лише бенєфісною, але й ювілейною — виповнювалося двадцять п'ять років її сценічної діяльності» [6, 109]. З. Паперний у своєму дослідженні зазначає, що неадекватна поведінка публіки під час вистави була пов'язана насамперед із оцим легковажним налаштуванням [6, 110–111]. А. Кузічева наводить слова молодого актора Александрінського театру Ю. Юрьєва, який став свідком цього неочікуваного і неприродного неуспіху п'єси: «Дійшло до того, що артистам грати не давали. Коли у першій дії В. Ф. Комісаржевська читала вірші, притому загортаючись у простирадло, — публіка реготала. Коли Давидова, який грав роль дядечка, ви-

возили — реготала» [5, 124]. Та, незважаючи на переконливість цих та подібних свідчень, яких було немало, адже резонанс навколо постановки був аж занадто гучний, проблема, що виникла на прем'єрі «Чайки», мала більш глибоке коріння і містилася у площині складної зустрічі нової драматургії та вже чинної сценічної практики. Той самий Ю. Юрьєв бачив розгадку дивної поведінки публіки у невідповідності сценічних засобів, якими у постановці «Чайки» скористувався Є. Карпов, і гри акторів театру самій п'єсі [5, 124]. Таким чином, ще одним «жертвоним ягням» у цій історії стала постать режисера вистави Є. Карпова, який увійшов до історії світового театру як постановник, який дискредитував «Чайку». Реабілітація чи винесення обвинувального вироку Є. Карпову стоїть за межами завдань даної статті, але, якщо вже розглядати цю проблему з точки зору історичної перспективи, очевидно, що причина неуспіху складається із багатьох чинників, які не обмежуються лише невіглаством публіки і тим, що постановку здійснив режисер, за словами З. Паперного, протипоказаний п'єсі [6, 104]. Складність становища Карпова полягала у тому, що його постановка «Чайки» припала на переломний момент розвитку театрального мистецтва, коли старий театр вже потягнувся до реформи, але завмер у проміжному стані.

При роботі із чеховською п'єсою в Александрінському театрі акцентувалися такі проблеми. По-перше, театр досить безцеремонно ставився до авторської образності, пристосовуючи драматургічний матеріал до своїх засобів вираження. Тому, драматично переживши сам процес «прилаштування» п'єси до театру в період постановки «Іванова», Чехов намагався не втручатися у репетиції «Чайки» [8, 89]. Проблематизувалася також і ситуація із розподілом ролей. Взяти хоча б рокировку виконавиць ролі Ніни Заречної. Призначення на роль прем'єрші театру М. Савіної і фактичне виконання дебютанткою сезону В. Комісаржевською долають площину інтриги у окремо взятому театральному колективі. На думку О. Чепурова, Савіна і Комісаржевська репрезентували два різних акторських типи: цитадель старого і знамення нового театру, а сам перерозподіл ролей став окремим естетичним сюжетом [8, 88]. Також не на користь виставі проявилася одна із специфічних рис александрінських майстрів — здатність існувати на сцені окремо одне від одного, турбуючись кожен лише про свою роль. Спектакль таким чином був позбавлений ансамблевості, а скоріше монтувався із окремих ролей, образів і дієвих «блоків»

[8, 93]. Нарешті, сама сцена і зала Александрінського театру стали однією з причин провалу. У способі спілкування акторів між собою і з глядачами лежить певна система стосунків. Спілкування із партнером будується тут «через зал», із певною театральною підкресленістю, і створює так званий репрезентативний стиль. Ненаявність же театральної умовної афектації найчастіше призводить на Александрінській сцені до уявної невивраженості. Саме це і змусило виконавців інстинктивно вдатися до коректури гри, в результаті чого вистава напередодні прем'єри опинилася у стані естетичної і емоційної невизначеності [8, 97–98].

Ці епохальні змагання старої театральної системи із новими пропозиціями від літератури віддзеркалилися у відгуках амбівалентними звинуваченнями. Зрештою рецензенти розподілилися на два нерівномірних табори. Відсотково значно менша частина наполягала на тому, що неуспіхом п'єси забов'язана «слабкому виконанню і вкрай недбалій постановці» [5, 122]. Інші ж виносили смертний вирок: «це в жодному разі не п'єси» [5, 103].

«У цій драмі якось особливо яскраво відчувається, наскільки її автор стоїть вище цілої плеяди новоявлених драматургів, у яких все може бути: і сценічність, і навіть надлишок дії, але немає головного — таланту» [6, 131]. Так Сергій Глаголь описував надзвичайний успіх «Чайки» на прем'єрному показі на сцені МХТ. Насправді, те, що відбулося 17 грудня 1898 року у новому приватному театрі було більшим, ніж просто успішна вистава. Відбулася реабілітація автора, п'єси «Чайка» була відновлена у правах сценічності. Здається, всі основні огріхи Александрінського театру були ліквідовані й у рецензіях зазначалося, наприклад, що «"загальний тон" цілком відповідний тому настрою, який має бути від п'єси і до кінця витриманий артистами» [5, 160]. У цьому ж відгуку критик І. Ігнатов вбачає заслугу артистів в умінні зберегти цілісність враження і акцентує увагу на режисурі, яка, на його думку, «вище похвал» [5, 160].

Наголошуючи, що саме МХТ довів повну сценічність п'єси, М. Ефрос у своєму коментарі зазначав: «Тепер, після галасливого успіху "Чайки" у нас, можна сміливо сказати, що Антон Чехов поніс покарання за чужу провину. Виконавці <...> які не зуміли забути рутинні прийоми, сценічну вульгарність навіть у п'єсі, де все свіже, все по-своєму <...> розбили вщент цей тонкий, тендітний витвір... Московський театр мав бути наділений великою сміливістю, аби після такого страшного прецеденту ризикнути поставити

«Чайку». Він виявився правий у своїй сміливості <...>» [5, 164].

Справді, саме щодо вистави МХТ стали говорити про цілісність режисерської концепції, про особливості тонкого психологічного аналізу ролей, зрештою, про пресловутий чеховський настрій.

Але, от вже дійсно кому не забракло сміливості і навіть куражу, так це Миколі Соловцову, який менше ніж за місяць після неприємностей із «Чайкою» у Петербурзі ставить цю п'єсу у себе в театрі. Саме соловцовська вистава примусила замислитися над причиною провалу «Чайки» в Александрінському театрі [2, 53]. Київська «Чайка» (прем'єра 12 листопада 1896 року) разом із одеською версією того ж М. Соловцова і харківською постановкою в театрі О. Дюкової (прем'єра 30 грудня 1896 року) з'явилися на хвилі поразених настроїв після невдачі, до мхатівського ж тріумфу залишалось цілих два роки.

Аналіз цього матеріалу тим і цікавий, що дає змогу побачити ставлення до чеховської драматургії до офіційного визнання її театральним шедевром.

Залучення нової драматургії, надання акторам незвичного для них матеріалу ставали актуальними темами театального процесу початку ХХ століття. Як зазначала авторка в одній із своїх попередніх статей, присвяченій постановкам чеховських водевілів у театрі М. Садовського: «Знайомство із драматургією А. Чехова стало свого роду випробуванням для української театральної практики початку ХХ століття» [10, 261]. У рамках цієї статті проблема пошуку сценічної адекватності нового драматургічного матеріалу розглядається в контексті театального процесу Російської імперії. До уваги, як зрозуміло, беруться постановки не в українських театральних колективах, але розглядається прецедент перших звернень до п'єси «Чайка» саме на нашій території, з чого, власне, і розпочинається її сценічна історія в Україні.

Основним матеріалом, який дає можливість розглянути ці вистави і як самостійні артефакти, і у контексті театального процесу кінця ХІХ століття, стали відгуки у пресі. Якщо петербурзький досвід красномовно заявляв про катастрофічні наслідки зустрічі старого театру і нової драматургії, то київська вистава, а за нею одеська і харківська, були прийняті в цілому лояльно, а, за деякими свідченнями, навіть позитивно, що дає можливість раціоналізувати результати без зайвих епітетів.

Використовуючи нечисленні, порівняно із резонансом у петербурзькій та московській пресі, від-

гуки на вистави можна побачити, що основне коло проблем щодо сценічності п'єси сформоване передусім новаторством драматургічного матеріалу.

Основні питання, акцентовані у відгуках, здебільше компліментарного характеру, унаочнюють наявність проблеми у співвідношенні нових сценічних прийомів та умов, запропонованих А. Чеховим, і можливістю театрів їх реалізувати, а публіки адекватно сприйняти.

Ці питання можна згрупувати за такими основними напрямками: проблема сценічної дії; проблема головного героя і засобів створення «чеховського» образу; і, зрештою, — світ чеховської п'єси та його сприйняття глядацькою аудиторією.

Якщо звернутися до рис новаторства драматургії Чехова, можна помітити, що ці категорії оцінки вистав співвідносяться із основними тенденціями оновлення драматургії, котрі виникають у автора.

Перетворення драматургічних форм, що його запропонував Чехов, різнобічне, але основними тенденціями можна вважати децентралізацію наявних принципів драматургії та пропонування нової системи виражальних засобів.

Зіставляючи вищезазначені проблемні вектори з відгуків на вистави із рисами новаторства драматургічного матеріалу, можна побачити бінарну систему, використавши її для аналізу.

Так, наголошена у рецензіях проблема сценічної дії корелюється із принципом децентралізації, застосованим Чеховим щодо відмови від звичної напруженої, стрімкої дії та децентралізації образів і сюжетів.

Теза про те, що «автор не бажає рахуватися із вимогами і традиціями сцени» [5, 124] вже не могла нікого здивувати та, на відміну від столичної, київська преса використовувала її скоріше як комплімент. При цьому і тут Чехова звинувачували у відсутності цільності і зв'язаності [5, 129], а також у нестачі сценічного руху, відзначаючи при цьому, що п'єса дуже цікава [5, 130]. Деяких критиків при перегляді соловцовської «Чайки» дратувала саме ця невмотивованість і невинуватість сценічних епізодів. «Автор зав'язав кілька інтриг перед глядачем, і глядач із зрозумілим нетерпінням очікує їхньої розв'язки, а герої п. Чехова, як не було нічого, ні з того, ні з сього, всідаються за лото <...>, а глядач має м'яко очікувати <...>. Глядач жадає скоріше взнати, що буде далі, а вони все грають в лото. Але, погравши ще трохи, вони так само раптово йдуть до іншої кімнати пити чай» [1]. А ось І. Висоцький, навпаки, зазначає, що, попри існування у п'єсі абстрактних

тем, вона цікава на сцені від початку і до кінця, як цілісний витвір [5, 124–125]. Більшість авторів, до речі, відзначають філігранність психологічної деталізації п'єси, але при цьому наполягають, що це послаблює п'єсу у сценічному плані [5, 128]. Цікаво, що у відгуках на перші постановки вже очевидний, але ще незрозумілий новий принцип відбору і композиції епізодів у чеховській драмі. Його п'єси насичені сценами, інформація яких залишається нереалізованою у загальній картині подій і характерів персонажів, чого ніколи не було раніше [9, 191–193].

Другим проблемним вектором постановок, судячи з рецензій, стало подолання винятковості та «єдинодержавності» головного героя, що його запропонував Чехов і що бентежило при роботі з цим матеріалом не лише окремих постановників, а й театральну практику в цілому.

«Чайка» з'являється на кону в період кризи так званого «самогрального» театру, який орієнтувався на зіркових виконавців головних ролей. Спроби визначення головного героя твору пов'язані радше із бажанням адаптувати цю дивну річ під звичну, перевірену роками систему сприйняття сценічного твору. Ще з александринської прем'єри виникло питання, яке не могло у той час знайти адекватного вирішення, адже Чехов, в принципі, девальвує поняття пріоритетності героя у п'єсі.

У відгуках рецензенти відверто шукають того самого єдиного героя, визначаючи основними претендентами Ніну Заречну, Треплева і Тригоріна. Аналізуючи, приміром, київську виставу, хвалять М. Роціна-Інсарова в ролі Тригоріна за цілісність образу, звинувачують М. Морську-Ніну за холодність і ходульність, викривають Треплева-О. Анчарова-Ельстона, звинувачуючи у непрофесіоналізмі [5, 125] і високо оцінюють роль того ж Треплева у виконанні Л. Леонідова в одеській антрепризі, порівнюючи його із Р. Апполонським (Треплев в Александринському театрі) не на користь останнього [3, 43]. У цьому небажанні сприйняти нову «прожекторну» систему героїв, запропоновану драматургом, пригадується парадокс, влучно підмічений З. Паперним, що роль Ніни у виконанні В. Комісаржевської, ставши окрасою вистави, не врятувала александринську прем'єру від провалу, а Ніна — М. Роксанова, до виконання якої було багато запитань, не зіпсувала загального враження від мхатівського тріумфу [6, 133–134].

До речі, у «Чайці», яка була поставлена в антрепризі О. Дюкової і з'явилася вслід за соловцовською виставою 30 грудня 1896 року, судячи

із відгуків, акцент робився саме на акторських роботах, адже успіх вистави пояснювався виконавською майстерністю харківських акторів, завдяки яким п'єса, що провалилася, була реабілітована для сцени [7, 105].

У даному разі вистава композиційно групувалася навколо образу Ніни — Е. Днепрової, через таку артикульовану централізацію та самовільне скорочення актрисою ролі, на думку рецензента, у виставі з'явився зайвий тут мелодраматичний акцент [3, 44].

Ще одним напрямом у питанні існування акторів у чеховській виставі стали способи створення образу і створення ансамблю. В основному відзначалася простота одних виконавців; так, характеризуючи Тригоріна — М. Інсарова-Рощина в соловцовській виставі, казали, що він був простим і художньо вірним [5, 125], яким протиставлялася неприродність інших. Так, майже одноставно критики вважають, що роль Треплева у цій же виставі О. Ельстон-Анчаров провалив через неприродні манери [5, 128]. А ось у харківській виставі відзначали Треплева — П. Самойлова за нервову силу та щире страждання, а Тригоріна — Л. Людвігова за зрозуміле психологічне життя персонажа [3, 45]. Також уже на цьому ранньому етапі з'являються визначення щодо гри актора — «по Чехову» чи «по-своєму» [5, 136]. Прикладом же того, що у цих перших виставах постановники і виконавці намагалися дотримуватися принципу ансамблевості, може слугувати таке зауваження рецензента щодо виконавиці ролі Аркадіної у М. Соловцова — В. Немирович: «<...>розумна і чутлива актриса, не висувається ніде з другого плану, не нав'язує без необхідності глядачам фігури, яку автор тимчасово залишає у тіні» [5, 129].

І, нарешті, третім елементом, який унаочнював проблему сприйняття нової п'єси і акцентувався у рецензіях, стало співвідношення між «пропозицією» драматурга і «попитом» публіки.

Незважаючи на те, що на виставах у театрах М. Соловцова і О. Дюкової в глядацькій залі не було такого радикального несприйняття, як на прем'єрі у Петербурзі, проблеми все ж таки існували і тут.

Так, наприклад, у відповідь на вистави в Україні з'являються такі собі критичні есе на саму п'єсу «Чайка», в яких ідеться не лише про особливості твору, а й про причини несприйняття його першими глядачами. Однією з імовірних причин називається глибина і оригінальність ідеї, котру не зрозуміла публіка, розбещена прянощами і пікантностями новітнього псевдотеатру [5,

132]. Дехто з критиків припустив, що «всі чекали від “Чайки” «чогось особливого», а «щось особливе» в цій п'єсі якраз і полягає у тому, що в ній немає «нічого особливого», всім зрозумілого, загальнодоступного, карколомного і «ненудного» [5, 136]. І що у петербурзької публіки просто не вистачило вміння побачити у п'єсі глибоку правду повсякденного життя [5, 134]. Та, судячи з рецензій, це останнє звинувачення, на жаль, можна віднести і на адресу глядачів в інших містах. М. Гринишина наводить слова з рецензії О. Єфимовича щодо харківської «Чайки», який зазначає, що вистава була «уважно прослухана», однак задовольнила небагато. Адже харківська публіка не любила вистав, що потребували великих духовних затрат і замість вдивлятися у «спеціальний» чеховський світ воліла побачити «хай і в тисячний раз дружину купця, яка залюбилася із прикажчиком <...>» [3, 45].

Висновки. Виходячи із трьох основних критеріїв, які акцентуються у рецензіях, очевидним стає протиставлення вже чинної, звичної для постановників і глядачів системи та оновлення її основних елементів у п'єсі А. Чехова. Розглянуті постановки характеризують етап у роботі з чеховською драматургією, коли фіксується факт порушення автором старих правил (щодо оціночних категорій, то це явище може мати протилежні значення), але ще не визнається нова система запропонованих виражальних засобів:

- Викликає подив/захоплення відмова автора від напруженої, стрімкої дії, існування однієї головної події та децентралізація образів і сюжетів, але ще не вивчений і незрозумілий ефект «відсутності» події, при якому драматична напруга виникає від самого очікування події [6, 144] і ще не завжди усвідомлюється поява у Чехова образу-мотиву, який скріплює п'єси по-новому.

- Починається шлях подолання принципу єдиного головного героя, актори складно адаптуються до «рухливих» центральних персонажів, які можуть переакцентуватися у кожній дії, починається пошук «чеховського» характеру

- Нарешті, відбувається знайомство із дисгармонійною, буденною, уламчастою моделлю життя, що потребує цілісності в осмисленні драматургічного матеріалу, створення атмосфери.

Першопрочитання п'єси «Чайка» в театрах на території України діагностують: розкол між можливостями сценічної практики кінця ХІХ століття і рівнем нової драматургії А. Чехова; кризу акторського театру; необхідність для адекватної роботи над новим матеріалом, цілісного, концептуально-

го його осмислення, тобто переналаштування на режисерську модель театру.

Вистави, які з'явилися у неоднозначному ідейно-естетичному контексті, ставши одними з перших сценічних версій п'єси, з якої розпочалася трансформація театрального досвіду, виявилися сміливим кроком назустріч не лише новому автору, а й новому театральному мисленню. Будучи своєрідною роботою над помилками, вони експериментальним шляхом довели необхідність перетворення театральної системи, наступним етапом чого і стане «Чайка» на сцені Московського художнього театру.

Джерела та література

1. Александровский И. Театральные заметки. Киевлянин, 1896. №315. 14 ноября.
2. Городиський М. Київський театр «Соловцов». Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 121 с.
3. Гринишина М. Містові й світові: Драматургія А. П. Чехова на українському кону в інтерконтекстуальних зв'язках із світовим сценічним простором. Київ: Інтертехнологія, 2008. 426 с.
4. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. Москва: РИК Русанова, 2001. 432 с.
5. Кузичева А. А.П. Чехов в русской театральной критике: Комментированная антология. Москва: Летний сад, 2007. 532 с.
6. Паперний З. «Чайка» А. П. Чехова. Москва: Художественная литература, 1980. 159 с.
7. Парамонов А, Титарь В. Материалы к истории Харьковского театра (1780-1930). Харьков: Аверс, 2007. 141 с.
8. Чепуров А. А.П. Чехов и Александринский театр (1889–1902). Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2006. 320 с.
9. Чудаков А. Поэтика Чехова. Москва: Наука, 1971. 289 с.
10. Шестакова Д. Водевіль Антона Чехова на сцені київського театру Миколи Садовського. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2007. Вип.1. С. 254-261.

References

1. Aleksandrovskiy, I. (1896). The theatrical notes. Kievlyanin. №315. 14.11 [in Russian].
2. Horodyskyi, M. (1961). Kiev «Solovtsov» Theater. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
3. Hrynyshyna, M. (2008). City and World: A.P. Chekhov's dramaturgy on the Ukrainian stage in intertextual relations with the world stage space. Kyiv: Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
4. Zingerman, B. (2001). Chekhov Theater and its global significance. Moskva: RIK Rusanova [in Russian].
5. Kuzicheva, A. (2007). A. P. Chekhov in Russian theater criticism: Commented anthology. Moskva: Letniy sad [in Russian].
6. Paperniy, Z. (1980).The Seagull by A. P. Chekhov. Moskva: khudozhestvennaya literatura [in Russian].
7. Paramonov, A, Titar, V. (2007). Materials for the history of the Kharkov Theater (1780-1930). Kharkov: Avers [in Russian].
8. Chepurov, A. (2006). A. P. Chekhov and the Alexandrinsky Theater (1889-1902). Sankt-Peterburg: Baltiyskie sezony [in Russian].
9. Chudakov, A. (1971). Poetics of Chekhov. Moskva: Nauka [in Russian].
10. Shestakova, D. (2007). Anton Chekhov's vaudeville on the stage of Mykola Sadovsky's Kiev Theater. Scientific Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theater, Cinema and Television University (pp. 254-261). Kyiv. Vyp.1 [in Ukrainian].