

С. Сапожков

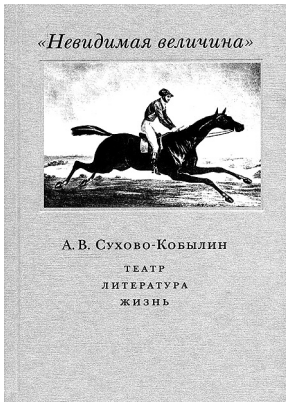
## «Невидимая величина» под увеличительным стеклом современной критики

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_189\_5\_324

**«Невидимая величина». А.В. Сухово-Кобылин. Театр.  
Литература. Жизнь / Сост. Е.Н. Пенская, О.Н. Купцова.**

М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2024. — 471 с. — 500 экз.

Рецензируемый сборник статей, опубликованный по итогам международной научной конференции (2017), посвященной творчеству А.В. Сухово-Кобылина (далее в тексте — С-К), на мой взгляд, можно назвать событием в изучении истории русской литературы. Он подвел промежуточные итоги в довольно длительном, насчитывающем более 150 лет, исследовании жизни и творчества С-К не только в отечественной, но и в зарубежной науке, объединив усилия архивистов, историков литературы и историков театра разных европейских стран под одной обложкой. Такое в современной науке встречается не часто.



Хочется начать с заключительной, третьей части сборника, куда вошли обзоры крупнейших архивохранилищ, проливающие новый свет на родственные связи драматурга и его литературное окружение. Таков, например, выполненный *А.Е. Родионовой* обзор фонда Петрово-Соловово и Сухово-Кобылиных в отделе рукописей Российской государственной библиотеки (фонд № 223), где хранятся документы Евдокии Васильевны Петрово-Соловово, сестры драматурга, и ее мужа Михаила Федоровича. Почти каждый член обширного семейства С-К как по отцовской, так и по материнской линии нес в себе кто искорку, а кто и полноценное пламя разнообразных талантов. И если личность и творчество Елизаветы Васильевны Салиас

де Турнемир (Елизаветы Тур), известной писательницы и хозяйки литературного салона, хотя бы отчасти попали в поле зрения историков литературы, то искусствоведы не изучали наследие ее сестры Софьи, талантливой художницы, первой среди женщин удостоенной золотой медали Академии художеств, долгое время стажировавшейся и впоследствии проживавшей в Италии, поэтому посвященную ей статью *Е.М. Клементьевой* вполне можно считать пионерской. Представляет несомненный интерес и личность главы семейства Сухово-Кобылиных — Василия Александровича, участника наполеоновских войск, георгиевского кавалера, смотрителя чугунолитейного завода в Выксе, принадлежащего материнскому роду Шепелевых. Обзор его писем к дочери Евдокии, выполненный *Е.М. Варенцовой*, вносит новые штрихи в портрет Сухово-Кобылина — старшего, с его истовой религиозностью, увы, так и не передавшейся по наследству его единственному сыну. К забытым родственным связям С-К надо отнести и сведения о жизни его внебрачной дочери от связи с Н.И. Нарышкиной — Луизы Александровны де Фальтан (1851—1940), проживавшей в отцовском имении Кобылинка до декабря 1917, а затем эмигрировав-

шей во Францию. Тем большую ценность получает информация о ее роли в передаче части семейного архива Советскому государству, которая содержится в исследовании *Т.В. Соколовой* (она, заметим в скобках, является одним из составителей книги «Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: альбом-каталог» (2021) — своеобразного спутника рецензируемого сборника статей). Не менее интересные сведения об эмигрантском периоде жизни Луизы де Фальтан содержатся и в статье *Т.П. Виноградовой*. Ей удалось не только установить точное место погребения С-К и исправить грубую ошибку, вкравшуюся в труды биографов, но и разыскать и заново обустроить (!) ячейку колумбария с останками драматурга на кладбище французского городка Больё-сюр-Мер. А потом благодаря своей энергии и искусству дипломата организовать по случаю этого памятного события траурные торжества как в самом курортном городке, так и в Нижнем Новгороде, где она живет и трудится, тем самым придав новый импульс культурному диалогу между Францией и Россией.

Начав рецензию с обзора третьего, завершающего раздела сборника, вернусь теперь к его исходному, первому разделу. Он целиком состоит из литературоведческих статей, предмет которых — разные аспекты поэтики пьес С-К. Раздел логично дополняет библиографический указатель исследований о жизни и творчестве С-К (2012—2018), составленный *Е. Соколинским*. Он является продолжением двух его указателей: того, что вышел отдельным изданием в 2001 г. и охватывал всю литературу о С-К с 1865 г. по 2000 г., и того, что вошел в его книгу «Гротеск в театре и А.В. Сухово-Кобылин» (2012) и учитывал исследования о драматурге за период 2001—2011 гг. Теперь охват изданий С-К и литературы о нем составляет уже 153 года. Срок весьма солидный для того, чтобы «невидимая величина» личности и творчества С-К стала более «видимой» для специалистов и широкого читателя. Остановлюсь на наиболее актуальных, с моей точки зрения, работах.

Так, в статье *О.Н. Купцовой* в центре внимания оказывается игровой способ конструирования имен персонажей С-К, истоки которого автор статьи усматривает, во-первых, в традиции водевиля и, во-вторых, в практике салонных игр. Среди родоначальников «игровой» стратегии именования персонажей называются Грибоедов, Гоголь, Лермонтов (как автор «Маскарада») и Тургенев. Надо сказать, что статья *О. Купцовой* — не единственный опыт анализа «игровой» поэтики С-К. К нему ранее обращались в своих статьях *Е.Н. Пенская* и *Н.А. Николина*<sup>1</sup>. Купцова, развивая наблюдения своих коллег, усматривает в «языковой игре» не просто отражение аристократической культуры остроумия с ее обязательным «втягиванием» зрителя в ход действия, но и переключение этой культуры в иной жанровый регистр: из факта домашней, салонной драматургии «на случай» — в факт высокой психологической драмы, из арсенала водеvilных приемов — в арсенал приемов трагического театра, где они формируют систему говорящих имен действующих и внесценических персонажей, воплощающую в себе «философию» их имени и одновременно — сжатый комментарий их «философии жизни».

В статье *В.И. Мильдона* хотелось бы подробнее остановиться на заключительном программном тезисе о трилогии С-К как художественном единстве. Этот тезис с завидным постоянством воспроизводится во многих статьях сборника. Действи-

---

1 См.: *Пенская Е.Н.* «В Англии говорится: не родись умен, а родись купец; в Италии: не родись умен, а родись певец...»: пространственные дубликаты в драматической трилогии Сухово-Кобылина «Картины прошедшего» // Диалог культур: материалы IV Междунар. науч. конф. Горно-Алтайск, 2014. С. 30—37; *Николина Н.А.* Языковая игра в комедии А.В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» // Русский язык в школе. Русский язык в школе и дома: журнал в журнале. 2013. № 4. С. 16—18.

тельно, опубликовав в 1869 г. все три пьесы («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина») в одной книге под общим заглавием «Картины прошедшего», С-К тем самым указал современникам на наличие в них общего авторского замысла и «сквозного сюжета», по сути, предложив их читать и ставить на сцене как драматургический цикл, что выдвинуло бы перед режиссерами весьма непростую задачу — связать все три пьесы единым сценическим действием. Однако до сих пор никто по-настоящему их так не прочитал и уж тем более не поставил. Исключение составляет опыт Мейерхольда, поставившего всю трилогию в 1917 г. на сцене Александринского театра. Однако у него она распалась на гениальные, но все же отдельные спектакли, и вопрос о том, можно ли «Картины прошедшего» *поставить и сыграть на сцене именно как трилогию* или ее художественное единство можно постигнуть *только в чтении* — до сих пор так и остается открытым. Во всяком случае Л.Е. Ляпина, пожалуй, на сегодня единственный исследователь, кто серьезно размышлял над теоретическими основаниями драматургического цикла, более склонялась к последнему ответу<sup>2</sup>.

Уже сам автор «Картин прошедшего» в обращении «К читателю», в посвящении «Смерти Тарелкина» Н.Д. Шепелеву, а также в эпитафиях из «Логики» Гегеля указал на ключ, открывающий тайну художественного единства трилогии. Этот ключ — гегелевский закон триады: тезис — антитезис — синтез. Именно от него и отталкивается Мильдон, рассуждая о композиционном единстве трилогии. Но вот можно ли считать «синтезом» заключительную часть трилогии — «Смерть Тарелкина»? Автор статьи справедливо указывает на то, что сюжет этого трагифарса отсылает читателя и зрителя к архаическому обряду инициации, «посвящения в смерть». Есть ли отголоски этого обряда в мифопоэтике «Свадьбы Кречинского» и «Дела»? На этот вопрос ответ должно дать отдельное исследование. Но, как справедливо заключает Мильдон, инициация в финальной части трилогии, в отличие от архаического ритуала, предстает «апокалипсисом, полным торжеством смерти, без надежды воскресения» (с. 19). Этот тезис выглядит полемично по отношению к выводу Ляпиной о достигнутом якобы в финале «Смерти Тарелкина» «синтезе»<sup>3</sup>. С гегелевским пониманием «синтеза» плохо согласуется и давний вывод Л. Гроссмана об отсутствии «катарсиса» в трагических финалах «Дела» и «Смерти Тарелкина». Все эти наблюдения позволяют по-новому взглянуть на специфику воплощения гегелевской триады в общей композиции «Картин прошедшего». На мой взгляд, перед читателем триада, где борьба тезиса и антитезиса не разрешается в итоговом синтезе, где гегелевский закон отрицания отрицания (еще один важнейший закон диалектики создателя «Логики») работает вхолостую, ибо из его действия исключена известная категория «снятия». Следовательно, если сквозной сюжет «Картин прошедшего» и подчиняется гегелевскому закону триады, то это такая триада, где у абсолютного духа есть прошедшее и настоящее, но нет будущего. Не отсюда ли и название цикла — «Картины прошедшего»? Понятно, что это пока лишь гипотеза, требующая более основательного доказательства. Дело за малым — как, придерживаясь разных концепций цикла С-К, воплотить их на сцене режиссерскими методами? Как поставить и сыграть *цикл*?

На этот вопрос в какой-то мере отвечает статья французской исследовательницы *Изабель Пастор-Сорокин*. На мой взгляд, она указала на интереснейший прецедент — постановку в Италии Робертом Кантареллой в 2002 г. спектакля под общим

2 См.: Ляпина Л.Е. Драматические трилогии А.К. Толстого и А.В. Сухова-Кобылина как «триадный» тип драматического цикла // Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. С. 240—258.

3 Там же. С. 255.

названием «Свадьба, Дело и Смерть». Автор статьи постаралась дать максимально подробный анализ сценического воплощения его замысла, о чем см. далее, здесь лишь обращу внимание на усеченное, без фамилий героев, заглавие трилогии: в нем «три момента частной жизни превратились в универсалии» (с. 263), а «все три части сделаны в разном темпоритме — оживленная “Свадьба”, медленное и тягучее “Дело”, синкопированная “Смерть”» (с. 267). Универсалии и темпоритм в немалой степени диктуются и своеобразной актерской партитурой этого уникального спектакля: «... две актрисы и шесть актеров сыграли в спектакле в сумме 30 ролей» (с. 264). Как бы ни оценивать этот эксперимент, но в нем действительно прослеживается сознательная режиссерская установка — не просто поставить и сыграть на сцене в режиме «нон-стоп» три разных пьесы, но сотворить из них единый спектакль, подчиненный общему режиссерскому замыслу и пронизанный внутренним единством.

Три статьи сборника — *А.Б. Мокроусова*, *К.Ю. Зубкова* и *Е.Н. Пенской* — посвящены наиболее, пожалуй, востребованной в изучении творчества С-К проблеме: диалогу драматурга с самым авторитетным его современником — А.Н. Островским. Из свидетельств окружающих лиц хорошо известно, что поклонником Островского С-К определенно не был. Создатель «Грозы» платил ему той же монетой. К этому следует добавить полное отсутствие личных контактов и печатных высказываний друг о друге. Тем актуальнее задача выяснить причины такого противостояния и открыть те культурные каналы и тех посредников, которые делали такой диалог возможным, несмотря на отнюдь не дружеские отношения между его участниками. В статье Мокроусова этот диалог анализируется в контексте оценок их творчества в «органической критике» Ап. Григорьева. В статье Зубкова — в сопоставлении цензурной истории «Доходного места» Островского и «Дела» С-К, прослеженной им в материалах цензурного ведомства 1863 г. Отвечая на вопрос, почему в обоих случаях предпочтение отдавалось Островскому, авторы, как это ни покажется странным, пришли к похожим выводам. А именно: что «органического» критика Ап. Григорьева, что «неорганического» цензора И.А. Нордстрема не устраивала в «Деле» С-К не сама сатира, и даже не сокрушительная и беспощадная критика властных структур (все это в избытке присутствует и в «Доходном месте» Островского), а безыдеальность этой сатиры, что на языке Григорьева означало отсутствие в ней «объективного» начала, а на языке цензора-чиновника — отсутствие в ней «положительного примера», который он находил в «Доходном месте» (образ Жадова) и не находил в «Деле». Любопытно, что и Мокроусов, и Зубков ссылаются на эстетические ориентиры Гегеля и Шеллинга, которыми руководствовались в оценках сатиры обоих авторов Григорьев (сознательно) и Нордстрем (скорее всего, бессознательно). И как следствие, действительно напрашивается печальный вывод о «несвоевременности» таланта С-К, о его «выпадении» из общего мировоззренческого контекста эпохи, в отличие от более «счастливого» в этом отношении его современника — Островского.

Наконец, Е. Пенская, которая ранее уже исследовала проблему «Островский и С-К»<sup>4</sup>, находит-таки «посредника», представляющего адекватный культурный срез, на котором, как на ладони, отчетливо просматривается вся многообразная палитра творческих контактов двух великих современников. Этот «посредник» — «русский Шекспир». Если линия «Шекспир — Островский» достаточно хорошо изучена, то рецепция Шекспира в творчестве С-К исследуется в статье впервые, с привлечением новых архивных материалов. Среди них мое внимание привлекла реакция Островского и С-К на гастроли труппы Мейнингенского театра, показавшей

---

4 См.: *Пенская Е.Н.* А.Н. Островский и Сухово-Кобылин: подходы к теме // Памяти А.И. Журавлевой: сб. статей / Сост. Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская. М.: Три квадрата, 2012. С. 419—424.

в Москве в 1885 г. «Юлия Цезаря». Анализ этой реакции позволяет автору статьи прийти к важному выводу о предрасположенности С-К к эстетическим нормам только зарождающегося еще в России режиссерского театра, идущего на смену театру дорежиссерскому, то бишь «театру Островского». Стоит лишь добавить, что тем самым С-К интуитивно предвосхитил и сценическую судьбу своих пьес, успех которых будет прочно связан со становлением принципов именно режиссерского театра в России уже в следующем, XX в.

Собственно, этим принципам и тем, кто им давал сценическую жизнь, посвящено большинство статей центральной, театроведческой части сборника. И, не сговариваясь, авторы их констатируют трагический финал, ожидавший многих творцов отечественного театра, как только они решались прикоснуться к взрывоопасному материалу сухово-кобылинских пьес, вынося его на сценические подмостки. От этого почти мистического чувства не мог отделаться ни один автор, писал ли он о режиссуре В. Мейерхольда (*С.Н. Потапенко*), А. Дикого (*Е.И. Струтинская*) или П. Фоменко (*А.Н. Хахалкина*). И тенденция эта усиливалась по мере смещения интереса от постановок «Свадьбы Кречинского» к постановкам «Дела» и особенно — «Смерти Тарелкина», то есть от пьесы, написанной в сравнительно традиционной, «классической» манере, к пьесам, в которых правит бал жесткий, даже во многом жестокий гротеск, смыкающийся в отдельных режиссерских решениях с явлениями театрального авангарда. Несмотря на то что количественно постановки «Свадьбы Кречинского» продолжают доминировать на современной отечественной сцене (47 из 78 спектаклей всех пьес С-К за 2001—2020 гг., согласно подсчетам Хахалкиной), театральная критика (в том числе и в рецензируемом сборнике) все громче заявляет о том, что вызовам нашего времени больше отвечает «другой С-К» — автор, воплотивший в пьесах образ России, «полной и переполненной чаши безобразий», образ, вызывающий у него почти экзистенциальный ужас, так резко вырвавшийся наружу в сердцах брошенной фразе в письме к племяннику 1875 г.: «Всякий Славянин носит на лбу написанным: Смерть» (с. 18).

Еще более рельефно эта тенденция разделения С-К на драматурга-«классика» и драматурга-«авангардиста» заявляет о себе в европейском театре XX в. Важной заслугой составителей сборника следует, на мой взгляд, считать включение в него статей о театральной рецепции драматургии С-К во Франции и Италии (*Пастор-Сорокин*), Беларуси (*Т.Д. Орлова*), Польше (*И.С. Ланно*), странах, возникших после распада Югославии (*Я. Войвович*). Многие из них представляют собой масштабно и со знанием дела написанные обзорные очерки, с превосходной реконструкцией политического, культурно-исторического и театрального контекста восприятия наследия русского драматурга в разных европейских странах. Из этих статей со всей определенностью становится ясно, что для театральной Европы С-К — это «автор одной пьесы», прежде всего «Смерти Тарелкина», причем тесно спаянной с именем Вс. Мейерхольда и его знаменитым спектаклем 1922 г. Когда читаешь эти статьи, возникает впечатление, что режиссуру Мейерхольда на Западе изучают не по культовым постановкам «Ревизора» или «Маскарада», а именно по «Свадьбе Тарелкина».

Сценическая судьба этого гениального трагифарса, прослеженная от первых постановок Мейерхольда 1917 и 1922 гг. до спектаклей Клемана Арари (Франция, 1948), Богдана Коженевского (Польша, 1948, 1961, 1975), Петра Фоменко (1966), Изабеллы Цивиньской (Польша, 1972, 1973, 1993), Бранко Плеша (Югославия, 1973), Эджисто Маркуччи (Италия, спектакль под названием «Петербургский вампир», 1984 г.?), Валерия Беляковича (1988), Юрия Бутусова (2001), Маттиаса Лангхоффа (неосуществленный спектакль в Александринском театре, 2002), Роберта Кантареллы (Италия, спектакль под названием «Свадьба, Дело и Смерть», 2002), Алексея Левинского (2005), Андрея Бакирова (Беларусь, спектакль под названием «Смерть оборот-

ня Тарелкина», 2008), Семена Серзина (2016), — дает богатую пищу для размышлений о поэтике народного площадного театра (балагана), лубка, о традициях комедии дель арте, клоунады, театра абсурда в качестве важнейших источников сценического гротеска С-К. Статьи Стругинской, Хахалкиной, А. Пасуева, а также многих авторов статей о зарубежной режиссуре пьес С-К позволяют представить эти источники не только в многообразии их форм, но и в преломлении различных национальных традиций, а также в динамике театральных школ и смене режиссерских поколений. Эти статьи смело можно назвать энциклопедией сценического гротеска. Благодаря содержательному блоку статей о заграничной режиссуре пьес С-К историки театра впервые получают возможность сопоставить европейский опыт с отечественным и сделать предварительные выводы о качественной разнице между ними.

Можно уже сейчас попытаться наметить эту разницу на основании материала опубликованных статей. Так, по мнению Б. Пикон-Валлен, «мейерхольдовскую традицию» гротеска западные режиссеры отождествляли прежде всего с «игрой на контрастах, с резкими смещениями, со стремлением “художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал”» (с. 241). То есть сценическую технику гротеска Мейерхольда они трактовали в духе формальной школы, что, конечно, далеко от реальности. Отсюда гротеск С-К в их режиссуре часто превращался в самодовлеющий «прием», в конструкт, играющий на эстетических ожиданиях зрителя и замкнутый исключительно на них. Так, Клеман Арари, по мнению Пастор-Сорокин, «строит свою постановку “Смерти Тарелкина”, на стыке двух решений — “условного театра” и остранения, описанного В.Б. Шкловским. Отсюда проистекает выбранная Арари схематизация персонажей, принцип “социальной маски”» (с. 251). Но если эти формальные «приемы» Арари подчинил задачам агитационного, «левого» театра и создал «политический лубок, разоблачающий чиновников-жуликов и палачей» (там же), то Кантарелла прямо заявил о том, что текст С-К понимается им «как достаточно случайная мастерская по производству и монтажу знаков, эмоций, скоростей и трюков» (с. 263). Получившийся спектакль вполне соответствовал этой установке: «Конфигурация пространства ни минуты не оставалась прежней, постоянно подвергалась пересборке (как игры LEGO или складная картина из пазлов). <...> Сцена, набранная из квадратов, немного напоминала шахматную доску, а движения персонажей — ходы шахматных фигур (вперед, назад, вправо, влево). Актеры все время двигались по этой большой и глубокой площадке. Постоянно меняющаяся площадка вызывала ощущение неустойчивости и распада. <...> Тут же валялся газовый баллон — и это было предупреждением о возможном взрыве, об угрозе всеобщего разрушения» (с. 265). Стремясь найти соответствие этой картине мира (на грани «неустойчивости», «распада» и «взрыва») в течение европейского театра второй половины XX в., некоторые западные режиссеры и критики указывают на эстетику театра абсурда, на традиции пьес Ионеско, Беккета, Мрожека. Именно с ориентацией на их поэтику ставили «Дело» и «Смерть Тарелкина» польские режиссеры Богдан Коженевский и Изабелла Цивиньская. Понятно, что при таком понимании сценического гротеска С-К он становится явлением в основном эстетического порядка, связанным больше с умонастроениями европейской интеллигенции середины XX в., пережившей катастрофу Второй мировой войны.

Впрочем, театр абсурда — явление настолько широкое и неоднородное, что трудно судить о режиссерском стиле вышеназванных постановок, опираясь только на этот термин. Между тем при всей изощренности и парадоксальности форм гротеска автора «Дела» и «Смерти Тарелкина», эти формы в режиссуре Мейерхольда, Дикого, Акимова и Фоменко (беру в данном случае классические, общепризнанные

образцы) никогда не превращались в сплошные обрывки слов, нечленораздельных звуков, словом, никогда не доходили до демонстрации автоматизма языка и его обезличивающей энергии в тех крайних формах, какие, например, можно наблюдать в «Лысой певице» или «Уроке» Эжена Ионеско. В постановках отечественных режиссеров формы гротеска служили формой публицистического высказывания об окружающей жизни, носили социальный смысл, даже когда смыкались с явлениями андеграунда, как в замысле спектакля Маттиаса Лангхоффа «о вечном ГПУ» (Пикон-Валлен, с. 246), или постмодернизма, как в мультимедийно-танцевальном перформансе по мотивам «Смерти Тарелкина», поставленном участниками Открытой школы «Манеж/МедиаАртЛаб». В нем «главными темами стали противостояние между человеком и государственной машиной, ее тотальное проникновение в жизнь индивидуума и попытка последнего сохранить себя даже ценой собственной физической смерти» (Н. Коршунова, с. 215). По поводу постановки Мейерхольдом в 1917 г. «Смерти Тарелкина» игравший в нем заглавную роль Б.А. Горин-Горяйнов вспоминал: «Терялось ощущение сценической игры, и чудовищно-искривленный гротеск воспринимался как частица жуткой действительности» (цит. по статье Пикон-Валлен, с. 239). «Реалистическая химера» — такой емкой формулировкой определил концепцию своего спектакля по «Смерти Тарелкина» 1936 г. в Малом театре Алексей Дикий. По справедливому замечанию Е. Соколинского, «для самого Сухово-Кобылина балаганный гротеск — издевательская маска на лице публицистической драмы-фарса» (с. 229). Синтез балаганного гротеска и публицистики — вот суть стиля С-К. И этот синтез удачнее всего, с точки зрения того же автора, удалось воплотить П. Фоменко. Добавлю от себя, в том числе за счет того, что режиссер окружил сюжет «Смерти Тарелкина» адекватным ему культурным контекстом, введя в текст стихи Константина Фофанова и Саши Черного (см. об этом подробнее в статье Хахалкиной). Было бы неплохо дополнить эти наблюдения и анализом работы художника-декоратора Н.Н. Эпова, которому в немалой степени принадлежит заслуга в достижении указанного выше синтеза (об этом немного сказано в статье Пикон-Валлен). Вообще этот аспект анализа сценического гротеска заслуживает не попутных замечаний, как в большинстве статей, а вполне может стать и самостоятельной темой исследования. Единственное исключение — статья Струтинской, в которой подробно освещается роль художников А.Г. Тышлера и Н.П. Прусакова в реализации того мирообраза спектакля, который Дикий обозначил метафорой «реалистическая химера» (см. модели декораций в иллюстративной вклейке). В какой-то степени компенсирует эту лауну исследований центрального раздела содержательная статья Д.В. Фомина об иллюстрациях пьес С-К в книжной графике, тоже сопровождаемая репродукциями во вклейке. Автор статьи превосходно ориентируется в театроведческой проблематике драматургии С-К, что позволяет ему не только с профессиональной точки зрения точно и объективно оценить тот вклад, который внесли в искусство книжной графики иллюстрировавшие издания пьес С-К Г.Г. Филипповский, Н.И. Альтман, М.А. Таранов и А.Д. Гончаров, но и понять, что нового открывает тот или иной иллюстратор в характере героев С-К, насколько чуток оказался он к жанровой специфике текста, к законам театрального действия с его неизбежной условностью. Иными словами, какой потенциал «сценичности» заключают его композиции, что они могут ценного подсказать будущим режиссерам-постановщикам и художникам пьес С-К.

Собственно, этот вывод применим ко всем авторам статей сборника. Все они так или иначе служат «театру С-К», все работают на будущее этого театра, при этом максимально трепетно относясь к его прошедшему и настоящему, все, если и не решают, то по-чеховски «правильно ставят» вопросы и намечают вызовы времени, на которые этот театр призван еще ответить своему зрителю.