

УДК 791.43[470]+821.161.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_27

Т.В. Журчева

Самара

Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева

zhurcheva@mail.ru

ОПЫТ СОВРЕМЕННОЙ КИНОИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКИ: «ТРИ СЕСТРЫ» А.П. ЧЕХОВА В ЭКРАНИЗАЦИЯХ СЕРГЕЯ СОЛОВЬЕВА И ЮРИЯ ГРЫМОВА

Статья посвящена осмыслению пьесы А. Чехова «Три сестры» на рубеже XX–XXI веков. Материалом исследования послужили киноверсии Сергея Соловьева (1994) и Юрия Грымова (2017). Оба фильма появились в кризисные эпохи, в период переосмысления определенного исторического опыта, переоценки ценностей. Соответственно каждый из них отвечает на вызовы своего времени. Цель работы состоит в выявлении своеобразия киноверсий, возникших на рубеже тысячелетий. Каждый фильм рассматривается в соотнесении с текстом чеховской пьесы, со сложившейся традицией ее прочтения и, наконец, друг с другом. Такой анализ позволяет понять, как каждый из режиссеров видит мир, какие проблемы, выдвигаемые историческим временем, представляются ему наиболее важными. В ходе анализа рассматривается не только своеобразие интерпретаций двух режиссеров, принадлежащих к разным поколениям, но и специфические для каждого из них способы визуализации средствами кино драматургического текста.

Ключевые слова: Антон Чехов, «Три сестры», кино, интерпретация, Сергей Соловьев, Юрий Грымов.

Без малого 20 лет назад Виктор Гюльченко писал: «Сюжет с тремя сестрами – от шекспировских Корделии, Реганы и Гонериллы до чеховских Ольги, Маши и Ирины – продолжает искушать нас своей неразгаданностью.

Сестры Прозоровы, как и прочие персонажи чеховских пьес, меняются во времени. Они не стареют, но они *взрослеют*, обретая все новый опыт взаимоотношений не только друг с другом, но и со временем и пространством» [1, с. 217].

Сценическая история «Трех сестер» колоссальна. Кинематографическая значительно скромнее. На протяжении всего XX века кинематографисты многократно обращались к творчеству А.П. Чехова, но отдавали предпочтение его прозе, тогда как его драматургия экранизировалась гораздо реже. Это обстоятельство может показаться странным: казалось бы, средствами кино можно передать

чеховское «настроение», его «подтекст» гораздо точнее и эффектнее, чем средствами театра. Между тем после практически забытой сегодня экранизации 1964 г. (режиссер Самсон Самсонов) до фильма Сергея Соловьева (1994) прошло 30 лет. И еще более 20-ти до фильма Юрия Грымова (2017). В это двадцатилетие появилось множество театральных постановок пьесы во многих театрах страны и за рубежом, в том числе и весьма известных, широко обсуждавшихся театральной критикой (в частности, спектакли Петра Фоменко, Галины Волчек, Константина Богомолова, Тимофея Кулябина и др.). 100-летию «Трех сестер» посвящен был сборник статей в серии «Чеховиана» [2]. Казалось бы, появление кинофильмов должно было вызвать какой-то культурный резонанс. Однако они прошли почти незамеченными, хотя были размещены в Интернете в свободном доступе.

Профессиональная критика практически проигнорировала их появление. Даже зрительские отзывы, хотя и в целом благожелательные, довольно малочисленны. Тем не менее они несомненно представляют определенный исследовательский интерес. Обращение к Чехову в русской-советской-российской традиции неизменно связано с ситуациями кризисными, когда возникает потребность искать ответы на вызовы времени. Какие ответы искали в этой пьесе Соловьев в середине 1990-х и Грымов в конце 2010-х?

Мне интересны эти фильмы именно как высказывания моих современников, живущих в то же время и в том же месте, что и я. Для них, как и для меня, Чехов – своеобразный оптический прибор, с помощью которого они пытаются эту современную жизнь разглядеть и по возможности понять.

Начну по хронологии с к/ф Сергея Соловьева, поставленного в 1994 году¹. Это совместное российско-германское производство. На роль Вершинина приглашен Отто Зандер, сыгравший Вершинина в легендарном спектакле Петера Штайна конца 1980-х годов. Это, несомненно, жест в сторону немецких партнеров, но и довольно прозрачный намек на некий диалог со Штайном, причем диалог полемический. И сам актер стал старше за эти годы, и режиссерская концепция Соловьева принципиально отлична от концепции Штайна: в этом новом Вершинине нет того романтизма, тех надежд, того внутреннего света, что были в спектакле.

Остальные роли играли очень молодые и совсем неизвестные в тот момент актеры². Это объясняется отчасти обстоятельствами появления фильма. В заметке, посвященной премьере, автор «Коммерсанта» пишет: «“Три сестры” сначала возникли как “домашний” спектакль, поставленный в музее Декабристов

в ампирных интерьерах, о которых провинциальные чеховские сестры не могли и мечтать. Смысл спектакля был прежде всего в том, чтобы, заняв большую часть актерской мастерской в сложнейших ролях, предъявить профессионалам товар лицом. <...> Спектакль оказался удачным, технологическая задача получила вполне художественное разрешение» [4].

Нельзя не признать, что обстоятельства, бывшие поначалу внешними и как бы внехудожественными, в конечном итоге повлияли на общую концепцию фильма, разрушая некоторые зрительские стереотипы, сложившиеся за многолетнюю сценическую историю пьесы.

Начинается фильм с пролога: мальчик-гимназист сидит на пригорке и играет на флейте, потом читает книжку. Все это на фоне голубого неба, нежных белых облаков, сада и дома. В саду бегают, играют три девочки в одинаковых белых накидках и белых шляпках. Детский голос декламирует «У лукоморья дуб зеленый...», камера поднимается вверх, к могучей кроне старого дерева, потом возвращается вниз, и мы видим три пары детских рук, прижатых к огромному старому стволу. Таким образом, начало фильма – своеобразная увертюра, в которой намечаются основные мотивы сюжета. И преследующая Машу пушкинская строчка отсылает нас не только и не столько к хрестоматийному тексту, а скорее к мифологическому образу мирового дерева, организующего гармонический, правильно устроенный мир. В «детских кадрах» – в московской жизни – оно есть. Во взрослой – нет. Детские воспоминания связаны с садом, природой, свободой. Нынешняя жизнь протекает в закрытом пространстве дома.

Начальные кадры – мальчик в гимназической форме, три девочки в белых шляпках – повторяются на протяжении всего фильма. Резкость изображения постепенно будет уменьшаться, детские фигурки начнут бледнеть, расплываться, словно в тумане. Эта зыбкость, размытость кадров-воспоминаний резко контрастирует с отчетливостью красок

¹ «Три сестры», реж. С. Соловьев [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/40757/> (дата обращения: 28.11.2021).

² Здесь и далее я позволю себе не упоминать фамилии актеров, т. к. в мои задачи не входит анализ актерской игры.

и линий, с подчеркнутой телесностью и материальностью повседневности настоящего времени. Так Соловьев визуализирует противостояние, но и неразрывность двух полюсов – быта и бытия.

Фильм принципиально театрален по своей эстетике. Действие ни разу не выходит за пределы дома, интерьер которого, несмотря на всю его подробность, точность, достоверность, выглядит несколько бутафорским. Персонажи почти все время присутствуют в кадре, диалоги, которые в пьесе происходят наедине, здесь звучат в присутствии всех. Так, Соленый слышит не только то, как Тузенбах объясняется в любви Ирине, но и то, как Ирина сообщает Ольге, что готова выйти за Тузенбаха. Маша признается сестрам, что любит Вершинина, тут же Чебутыкин читает газету, а рядом на стуле дремлет уставший на пожаре Вершинин. Андрей ведет свой трудный разговор с сестрами при Наташе. И Чебутыкин говорит о том, что у Наташи романчик с Протоповым в присутствии самой Наташи, которая, в свою очередь, постоянно здесь: она ходит по всему дому то с коляской, то с папиросой в длинном мундштуке, возникая между героями даже в самые лирические интимные моменты действия.

Фильм разбит на четыре части в соответствии с пьесой. Каждая часть обозначена номером и названием. Соответственно: 1 – Именинный завтрак, 2 – Святки, 3 – Пожар, 4 – Дуэль. Каждая часть имеет свой доминирующий цвет и свет. В первой доминирует белый. В открытые окна, лишь чуть затененные летними светлыми гардинами, льется яркий солнечный свет. Вторая часть вся в полумраке, гардины на окнах темно-синие, бархатные, тяжелые. Одежда на всех темная, практически черная, и только Наташа в светлой кофточке. В третьем действии комната освещена заревом пожара. Самая театральная по своей стилистике четвертая часть, где мера условности места и времени достигает наивысшей точки. Весь пол покрыт опавшими листьями, непонятным обра-

зом залетевшими в дом. В окна светит осеннее солнце, которое словно бы с трудом пробивается отдельными резкими лучами. Ощущение театральности акцентируется откровенно сценическим эффектом: с листьев, устилающих пол, поднимается легкий дым, который то усиливается, то ослабевает. Комнаты кажутся опустевшими, мебель закрыта чехлами, и во всем ощущение тлена и запустения, как будто дом покинут давным-давно. И люди, которые продолжают еще ходить по комнатам, разговаривать, выяснять отношения, кажутся призраками. Чем ближе к финальному кадру, тем сильнее это ощущение. Единственный раз – на реплику Чебутыкина «одним бароном больше, одним меньше» – камера как бы вырывается из замкнутого пространства дома, и мы видим панораму реки, луга, деревьев вдали – и ни одного человека в этом прекрасном пейзаже.

Отправляющийся на дуэль Тузенбах уходит в полутьму длинной анфилады комнат, и только в самом конце ее виднеется тусклый свет, в котором он словно бы растворяется.

Сестры в финале, как и положено, собираются вместе, но не на пороге дома, а все в той же комнате, где так светло и радостно начиналась 1-я часть. Три фигуры в черном постепенно тают в белой дымке. Последнее «если бы знать» еле слышно, а их самих почти не видно.

Весь фильм – проекция в прошлое, которое восстановлено с музейной тщательностью в деталях интерьера, в костюмах, в красоте женских лиц и какой-то особой хрупкости, ломкости женских фигур. Идея невозвратности и призрачности прошлого последовательно реализуется в каждом элементе фильма. Ключевой фразой из всего финального текста становится фраза «все пройдет». Остальное же – «мы узнаем», «надо работать», «будем жить» – как-то стирается и оказывается на периферии смысла, потому что в 1994 г. никакого «мы узнаем» уже как бы и не может быть, это было время не поиска, а скорее, как тогда казалось, обретения некоего зна-

ния – не экзистенциального, а исторического, социального. Тогда, в середине 90-х, на острие споров о России, «которую мы потеряли», и попыток вернуться назад Соловьев, как и многие другие, пытался понять причины. И в отличие от трех сестер думал, что понимает. Поэтому 3-я часть «Пожар» завершается известной цитатой из А.И. Солженицына: «Если бы чеховским интеллигентам, все гадавшим, что будет через 20-30-40 лет, ответили бы, что через сорок лет на Руси будет пыточное следствие, будут сжимать череп железным кольцом, опускать человека в ванну с кислотами... и привязанного пытаться муравьями, клопами... пытаться по неделе бессонницей, жаждой и избивать в кровавое мясо, – ...все герои пошли бы в сумасшедший дом»¹.

Последний кадр содержит посвящение: «Дочери Анне и ее сверстницам посвящается». Дочь Анна, тогда еще маленькая девочка, снялась в роли Ирины в детстве. И это посвящение, вынесенное вопреки обыкновению в конец, возможно, должно было как-то компенсировать ту безнадежность, которая пронизывает весь фильм. Это, вероятно, попытка усилить потерявшееся в самом фильме «будем жить», робкая надежда на то, что девочки нового тысячелетия будут счастливее, чем чеховские сестры 100 лет назад.

Фильм Юрия Грымова, вышедший в 2017 г.², был в пух и прах изруган в немногих профессиональных рецензиях [См.: 5-7]. Кажется, только в одной статье была сделана попытка понять и принять версию режиссера. Особенно тронуло рецензента то обстоятельство, что Грымов, не найдя инвесторов, снимал фильм на свои деньги.

Оператор таких трудностей не выдержал и сбежал, к камере встал сам Грымов – благо данным ремеслом

владеет. Актеры и вовсе участвовали в фильме бесплатно [См.: 7].

Никаких иных свидетельств того, что актеры действительно снимались бесплатно, я не нашла. Однако нельзя не отметить совершенно звездный состав исполнителей, их неподдельную увлеченность, очень точные, глубокие, убедительные актерские работы. Во всяком случае, несмотря на совершенно нетрадиционное, даже в первый момент шокирующее решение хорошо знакомого сюжета, зрители неожиданно благосклонно оценили фильм в отзывах на YouTube.

Режиссер Грымов и сценарист Ольга Михайлова сохранили значительную часть чеховского текста и всю фабульную линию, но, во-первых, перенесли действие в условное «наше время», во-вторых, категорически изменили возраст персонажей, в-третьих, как следствие, вставили в текст реплики и цитаты из этого самого «нашего времени».

Условность «нашего времени» связана с тем, что на самом деле в фильме угадываются реалии и 1990-х, и собственно конца 2010-х гг., когда фильм снимался. Такой временной микс не случаен: и середина 90-х, и конец 10-х – время социальной депрессии, ощущение которой усиливается провинциальностью и какой-то чрезмерной изолированностью жизни Прозоровых. Настойчиво формируется представление, что дом их существует где-то далеко от всего остального мира, даже от того небольшого города, в котором они живут вот уже 50 лет. Все они глубокие пенсионеры, хотя и работающие и даже, как Ольга, Андрей, Кулыгин, получающие повышение по службе. В начале фильма Ольге 65, Маше 59, Ирине 56. Соответственно корректируется возраст и остальных персонажей, а Чебутыкин и вовсе превращается в некое подобие Фирса («Вишневым сад») и наделяется возрастом Фирса – ему 80. Молоды по-настоящему только два персонажа: Наташа, которой на вид можно дать лет 20-25, и курьер Феррапонт. У Чехова он старик, дряхлый и глухой, а здесь – развезжающий на мопеде

¹ Солженицын А. Архипелаг Гулаг. 1918 – 1956. Опыт художественного исследования. Ч. 1-2 // Солженицын А. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 4. Москва: Время, 2010. С. 99. Купюры в цитате сделаны авторами фильма.

² «Три сестры», реж. Ю. Грымов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qlhokoKks04> (дата обращения: 28.11.2021).

нагловатый «пацан», этакий представитель полублатной местечковой шпаны, но с большими амбициями и далеко идущими карьерными планами.

Дом Прозоровых стоит то ли в очень заброшенном саду, то ли в каком-то умирающем лесу, где гниют поваленные стволы, где бурелом и заросли, неровные тропинки с торчащими из земли корнями старых деревьев. Сам дом тоже очень стар. И непонятно, то ли это такой провинциальный обветшалый дом – «частный сектор», то ли дача на краю города. В нем тесно, все пространство и комнат, и веранды заставлено разномастной мебелью и огромным количеством всевозможных вещей, безделушек, книг, ваз с засохшими цветами или с остатками воды от цветов, банками, мочеными яблоками и так далее и так далее. В комнате Ольги стены заняты стеллажами с огромной коллекцией кукол. Старые торшеры, многочисленные свечи в подсвечниках и без, ноутбук у Андрея, смартфоны и старенькие мобильники, планшет у Чебутыкина и катушечный магнитофон из 70-х гг., бесконечные удлинители, которые то и дело протягиваются из комнаты на веранду, со второго этажа на первый.

Дом и окружающие его заросли составляют некое единое пространство, в котором словно бы замкнуты, заперты все действующие лица. В самом начале мы видим светящиеся в сумерках окна этого дома. Свет пробивается сквозь ветки и листья и через белье, развешенное на веревке. На большую простыню проецируются старые фотографии – молодые, веселые лица. А за кадром – негромкий голос Ольги, произносящей свой первый монолог об отце, умершем год назад.

Фильм черно-белый, снятый в нарочито натуралистической манере, с пристальным вниманием к малейшим подробностям быта: как собирают на стол, как режут и раскладывают по тарелкам еду, как жарят шашлыки, как разговаривают через дверь в туалете... Но этот натурализм не настоящий, симулятивный. На самом деле все происходящее предельно условно, и условность эта ско-

рее театрального, нежели кинематографического свойства.

Как и положено, фильм делится на четыре части. Телеверсия разбита, соответственно, на четыре серии. В целом двухчасовом фильме каждая часть отбивается указанием, сколько времени прошло после предыдущих событий. События каждого из четырех действий происходят в непонятное время года – то ли осень, то ли весна. В третьей части по одежде можно предположить, что за стенами дома зима. Во всех остальных – персонажи одеты в одни и те же плащи, куртки, шарфы, жилеты... Ничто не меняется в их жизни, какие бы внешние события ни происходили. И не изменится, несмотря ни на Наташины домашние преобразования, ни на приезд или отъезд Вершинина, ни даже на смерть Тузенбаха. В общем, как писал в своей «Поэтике» Цветан Тодоров: «...начиная с конца прошлого (XIX. – Т.Ж.) столетия, так сказать, абсолютная величина описываемых событий резко уменьшилась; если прежде излюбленными темами были подвиги, любовь и смерть, то с появлением Флобера, Чехова, Джойса литература обратилась совсем к незначительному и повседневному; и такого рода причинность кажется пародией на причинность» [8, с. 82].

Незначительное и повседневное в фильме Грымова не просто акцентировано, а гиперболизировано. Вся эта жизнь абсолютно узнаваема, и вместе с тем она просто невозможна в такой концентрации.

Но странным образом именно такое почти оксюморонное сочетание натурализма и условности позволяет Грымову и блистательному актерскому составу приблизиться к тому, что когда-то получило название чеховского подтекста.

Общая особенность почти всех чеховских спектаклей, которые довелось мне посмотреть в последние лет 10-15, состоит в полном исчезновении подтекста, «подводного течения». Игруются события, произносятся слова. В одних случаях это делается лучше, в других

хуже, иногда совсем плохо. Более образованные и мастеровитые режиссеры пытаются создать эффект подтекста чисто режиссерскими средствами: сценография, мизансцены, видео...

Таковыми же сугубо режиссерскими приемами достигает эмоционального напряжения и Соловьев в своем фильме, пытаясь из своего времени заглянуть в чужое, в то, которое для него, как и для нас, уже *plus quam perfect*. Это время мифологическое. А реальность – это 90-е и вся предшествующая им советская история. Ход слишком прямолинейный, чтобы в нем нашлось место для подтекста.

Ольга Михайлова, писавшая сценарий для Грымова, пошла другим путем. Она попыталась вернуть значение и смысл слову. Собственно чеховское слово в его первоначальном виде звучит сегодня почти как «Слово о полку Игореве». «Как же медленно тогда говорили, я не могу уже воспринимать», – написано в отзыве о фильме 1964 года¹. И это действительно так: современные, даже уже не очень юные люди говорят иначе. Хорошо это или плохо, другой вопрос, но это факт.

Герои фильма Юрия Грымова принадлежат к тому поколению, которое еще немного понимало чеховский язык, но само уже говорило на другом. Гаев в «Вишневом саде» гордо заявлял, что он человек 80-х (Чехов имел в виду 1880-е гг.,

когда и он сам входил в жизнь и в литературу). Герои фильма – люди 70-х, только XX века. Их юность – послеоттепельное, застойное время, их кумиры – Высоцкий, Макаревич, Yellow Submarine... У них общий бэкграунд, общий дискурс, утративший свою актуальность. Они парадоксальным образом понимают друг друга, но не могут договориться. Они вместе, но бесконечно одиноки и разобщены. Вот в этих противоречиях и возникает нечто, подобное тому, что 120 лет назад было обозначено как «подводное течение».

И Соловьев, и Грымов увидели и попытались понять чеховских героев из своего времени, в соотношении со своим собственным опытом. Любопытно, что Соловьеву в 1994-м было 50 лет. Грымову в 2017-м – 52. Земную жизнь пройдя до половины, каждый из них в свой срок обратился к Чехову со своими вопросами и за своими ответами. Соловьев увидел в старой пьесе некие конкретно-исторические события. Грымов попытался вернуться к экзистенциальному конфликту, рассказать историю, которая может быть всегда и со всеми – независимо от страны, исторической эпохи, возраста. Финальный кадр его фильма – не вошедшая в окончательный текст пьесы фраза из финальной реплики Маши: «Над нами перелетные птицы, летят они каждую весну и осень, уже тысячи лет, и не знают зачем, но будут лететь еще долго, долго, много тысяч лет – пока, наконец, бог не откроет им тайны...» [9, с. 308].

¹ «Три сестры», реж. С. Самсонов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QgxxVgyKJgA> [дата обращения: 28.11.2021].

Список литературы

1. Гульченко В.В. «Дальние собеседники». «Три сестры» в театре и кино // Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. Москва: Наука, 2002. С. 217-316.
2. Чеховиана. «Три сестры» – 100 лет. Москва: Наука, 2002. 382 с.
3. Михайлов П. «Три сестры» долго собирались и все же прибыли в Москву [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/93782> [дата обращения: 28.11.2021].
4. Архангельский А. Блуждание в трех сестрах [Электронный ресурс] // Огонек. 2017. № 43. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3447671> [дата обращения: 28.11.2021].
5. Иванов Б. Чеховщина какая-то! [Электронный ресурс]. URL: <https://www.film.ru/articles/chehovschina-kakaya-to> [дата обращения: 28.11.2021].

6. Чувиляев И. «Три сестры» Юрия Грымова: Русская антреприза [Электронный ресурс]. URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/5565/> (дата обращения: 28.11.2021).
7. Егизарова Илона. «Три сестры» Юрия Грымова: не устремленные в будущее молодые женщины, а пенсионерки [Электронный ресурс]. URL: https://www.vokrug.tv/article/show/tri_sestry_yuriia_grmova_film_o_nevynosimoi_nespravedlivosti_bytiia_62615/ (дата обращения: 28.11.2021).
8. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. статей. Москва: Прогресс, 1975. С. 37-113.
9. Чехов А.П. Три сестры. Варианты цензурных экземпляров, белого автографа, журнала «Русская мысль» и отдельные издания пьесы «Три сестры» 1901 г. // Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 13 т. Сочинения: в 18 т. Т. 13. Москва: Наука, 1986. С. 273-309.

Сведения об авторе:

Журчева Татьяна Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева

Московское шоссе, 34, Самара, 443086
zhurcheva@mail.ru

Дата поступления статьи: 09.12.2021

Одобрено: 15.12.2021

Дата публикации: 28.12.2021

Для цитирования:

Журчева Т.В. Опыт современной киноинтерпретации классики: «Три сестры» А.П. Чехова в экранизациях Сергея Соловьева и Юрия Грымова // Сфера культуры. 2021. № 4 (6). С. 27-34. DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_27

УДК 791.43(470)+821.161.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2021_6_27

T.V. Zhurcheva

Samara
Samara National Research University
named after Academician S.P. Korolev
zhurcheva@mail.ru

THE EXPERIENCE OF MODERN CINEMA INTERPRETATION OF CLASSICS: A.P. CHEKHOV'S «THREE SISTERS» IN SERGEI SOLOVYOV'S AND YURI GRIMOV'S FILM ADAPTATIONS

This article is devoted to versions of Chekhov's play "Three Sisters" in film at the turn of the twenty-first century. Analyzed are interpretations of the play by Sergei Solov'ev (1994) and Iuri Grymov (2017). Both films appeared in crisis periods, at times of rethinking historical experience and re-evaluating beliefs; each responds to

the challenges of its time. The aim of this article is to reveal the originality of these films, and to consider them in relation to the text of the Chekhov's play, to the established tradition of reading it, and, finally, with each other. This analysis allows us to understand how each of the directors sees the world and what historical problems

seem to them the most important. The author examines not only the originality of the interpretations by two directors belonging to different generations, but also specific ways of visualizing Chekhov in cinema.

Keywords: Anton Chekhov, “Three Sisters”, cinema, interpretation, Sergey Solov’ev, Iury Grymov.

References

1. Gulchenko, V.V. (2002) “Dalnye sobesedniki”. “Tri sestry” v teatre i kino «Distant interlocutors». [“Distant Interlocutors”: «Three Sisters» in the Theater and Cinema]. *Chekhoviana. Tri sestry – 100 let* [Chekhoviana. Three Sisters – 100 Years Old]. Moscow: Nauka, 217-316. (In Russian).
2. *Chekhoviana. Tri sestry – 100 let* (2002) [Chekhoviana. Three Sisters – 100 Years Old]. Moscow: Nauka. (In Russian).
3. Mikhailov, P. (1994). Tri sestry dolgo sobyralis' i vse zhe pribyli v Moskvu [“Three Sisters” Got Ready for a Long Time and Nevertheless Arrived in Moscow]. (In Russian). URL: <https://www.kommersant.ru/doc/93782> [Accessed 28.11.2021].
4. Arkhangelsky, A. (2017). Bluzhdane v tryekh sestrakh [Wandering in Three Sisters]. *Ogonek*, 43. (In Russian). URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3447671> [Accessed 28.11.2021].
5. Ivanov, B. (2017). Chekhovshchina kakaya-to! [Some Kind of Chekhovism!]. (In Russian). URL: <https://www.film.ru/articles/chehovshchina-kakaya-to> [Accessed 28.11.2021].
6. Chuviliaev, I. (2017). “Tri sestry” Iurii Grymova: Russkaia antrepriza [«Three Sisters» by Iuri Grymov: A Russian Enterprise]. (In Russian). URL: <https://calendar.fontanka.ru/articles/5565/> [Accessed 28.11.2021].
7. Egiazarova, I. (2017). “Tri sestry” Iurii Grymova: ne ustremlyennye v budushchee molodye zhenshchiny, a pensionerki [«Three Sisters» by Iuri Grymov: Not Young Women Looking to the Future, but Pensioners]. (In Russian). URL: https://www.vokrug.tv/article/show/tri_sestry_yurii_grmova_film_o_nevynosimoi_nespravedlivosti_bytii_62615/ [Accessed 28.11.2021].
8. Todorov, T. (1975). Poetika [Poetics]. *Structuralism: “za” i “protiv”: Sbornik statei* [Structuralism: «For» and «Against»: A Collection of Articles]. Moscow: Progress, 37-113. (In Russian).
9. Chekhov, A.P (1986). Tri sestry. Varianty tsenzurnykh ekzempiarov, belovogo avtografa, zhurnala “Russkaia mysl” i otdelnykh izdaniy p’esy “Tri sestry” v 1901 g. [Three sisters: Variants of the Censored Copies, the Author’s Manuscript, the Journal «Russian Thought» and Separate Editions of the Play in 1901]. *Polnoe sobranie sochinenii*, Vol. 13. Moscow: Nauka, 273-309. (In Russian).

About the author:

Tatiana V. Zhurcheva, Candidate of philology, Docent, Docent, Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University named after Academician S.P. Korolev

34 Moskovskoye shosse, Samara, 443086
zhurcheva@mail.ru