

Е.М.Шторн

Трансатлантический перелет «Чайки»

Аргентинская версия канонической русской пьесы

Канонические литературные произведения представляются нерушимым мерилом, знаком качества и ориентиром для новых поколений авторов. Однако значение, которое придается им, не может существовать и не существует отдельно от контекста, конструирующего смыслы текстов и их структуры. Так, контекст важен для формирования канона. С другой стороны, канонические тексты сами подвергаются серьезной переработке, на первый взгляд, разрушающей их. В данной статье прослеживается процедура переработки канонического чеховского текста «Чайки», которая, тем не менее, не только не приводит к разрушению, но скорее позволяет вписать его в новую реальность для продления собственно существования сакрального произведения.

Ключевые слова: канон, «Чайка», Аргентина, театр, Чехов, литература.

ИНФОРМАЦИЯ VS. КАНОН

Формирование канона кажется вполне естественным процессом в свете неистощимого потока информации. Чем больше информации накапливает человечество, тем более жестко должен производиться ее отбор. А сам механизм отбора неразрывно связывается с существованием канона в той мере, в которой он способен определить рамки жизнеспособности новой информации. Однако статическая природа канона одновременно является проблемой для его собственной жизнеспособности: историческая перспектива предполагает постоянное развитие и реформирование идей, текстов, языка — т.е. тех составных частей, из которых складывается литературный канон. В этом смысле продолжительность жизни однажды сформированного канона дискретна, традиция, им начатая, — брэнна.

Оригинальное авторское литературное произведение, вызвавшее сильный резонанс в момент своего появления или оказавшее сильное влияние на последующее развитие национальной и мировой литературы, повлияв-

Евгений Михайлович Шторн — соискатель СПбГУ (evgshstorn@gmail.com).

Статья написана на основе работы, получившей четвертое место на конкурсе молодых ученых, посвященном 50-летию ИЛА РАН.

шее на ход дальнейшего развития жанра, языка, культуры или даже истории, прочно вошедшее в сознание определенного народа либо определенной эпохи, зачастую оказывается в положении раздираемой на части жертвы. С одной стороны, оно становится «каноническим» — этакой священной коровой. С другой, — глубоко отпечатавшись в памяти целых поколений, оно растаскивается на цитаты и становится основой для создания новых произведений литературы и искусства. Не только творения «языкообразующих» классиков, таких, как Данте, Сервантес и Шекспир, но и лучшие произведения XIX—XX вв. оказались канонизированы западной культурой и используются ею в качестве предмета для торга или для дальнейшего саморазвития¹.

Однако сакрализация литературного произведения, на первый взгляд, плохо сочетается с его популярностью. Неизменность канонического текста и его постоянное реформирование для современного использования есть вещи взаимоисключающие. Однако, что есть саморазвитие неприкосновенной субстанции, как не ее самоадаптация под реалии нового времени? Канон имеет природу скорее социологическую (тексту предается исключительное значение под воздействием внешних сил)², а не аксиологическую (значение текста заложено в нем самом)³. Таким образом, вопрос состоит в том, должен ли канон, бесконечно уничтожаться, чтобы подобно птице феникс вновь возродиться из пепла?

ЦЕРКОВНАЯ ПЕСНЬ ИЛИ ЛИНЕЙКА

Канон сформирован до нас, вне нас и помимо нас, однако, будучи совокупностью знания, предшествующего нам, он оказывает на нас влияние, формируя и встраивая нас в свою систему координат. Нашему восприятию нового произведения, созданного на базе старого, мешает «канонизированность» последнего, опирающаяся в первую очередь на его всемирно признанного автора, совершенного творца. В то же время канонизации не избежали и образы героев мифов и легенд тех или иных народов. Несмотря на то, что канон является дискурсом, сформированным значительно позже, нам трудно представить себе Геракла субтильным, задумчивым юношей, а Пенелопу развратной женщиной, или вообразить себе, что Эдип не был сыном Лая и пал жертвой дворцовых интриг с участием продажного оракула. Иными словами, пока канона как такового еще нет, нет и того, что не было бы каноном⁴.

В контексте формирования и отбора накопленной информации с целью ее систематизации и придания ей приоритетного значения по отношению к другим произведениям того же периода или с той же тематикой, т.е. во имя построения этакой вертикали художественной власти, возникает необходимость в специальном термине, способном обозначить вектор и прямоу подобного устремления. Этот процесс концептуализирования понятия прослеживается в ему посвященных словарных статьях разных исторических эпох. Набор определений канона делает очевидным парадокс, заключающийся в том, что этому слову (которым древние греки называли тростник, а позже стали использовать еще и в значении «линейка»⁵), призванному означать и отсылать нас к Норме и Правилу, к чему-то конкретному и нерушимому, самому не удалось избежать энтропии.

Для подтверждения данной сентенции достаточно обратиться к ряду словарных дефиниций канона. В.И. Даль определяет канон как «церковную песнь», «печатальные буквы» или как синоним к слову канун⁶. В энциклопедии Брокгауза и Эфрона канон определяется в первую очередь как термин, относящийся к вероучению. А второе значение авторы статьи дают по Канту: «Совокупность основоположений или принципов разума, определяющих употребление его в сфере нравственной»⁷. У Д.Н. Ушакова определение канона гораздо более широкое. Стоит обратить внимание на то, что во втором значении канон определяется им как «совокупность художественных приемов или эстетических правил, господствующих в ту или иную эпоху»⁸. А под номером 4 с пометой «перен.» канон определяется как «проверенный и окончательно установленный текст произведений какого-нибудь писателя, совокупность его произведений, не внушающих сомнения относительно авторства (нов. лит.)», например, пушкинский канон⁹. Наконец, я сделал то, что делает большинство моих современников, — обратился к «Википедии» за определением термина «канон»: «Неизменная (консервативная) традиционная, не подлежащая пересмотру совокупность законов, норм и правил в различных сферах деятельности и жизни человека»¹⁰.

Очевидно, что термин «канон», становясь все более «светским», не утрачивает в то же время своей полисемантической, сохраняя коннотацию традиционности и сакральности. Он словно вбирает в себя все большее число значений, одновременно означая уже и печатное слово, и священные скрижали, и авторский текст. Говоря о каноне, мы подразумеваем нечто неприкосновенное, что мы можем только ревностно оберегать, аккуратно смахивать с этого нечто пыль. При этом само нечто проходит исторический путь от священного текста до жанровой литературы.

Необъективность канона, его тенденция к классовости, сексизму, расизму и замкнутости на самом себе являются предметом жарких дискуссий на протяжении многих десятилетий¹¹. Проблема спорности самого примера для подражания возникает тогда, когда пример этот либо совершенно себя изживает в силу неактуальности поднимаемой в нем проблематики или архаичной формы изложения, либо подвергается критике, подрывающей саму основу его существования. Таким образом, канон не может быть раз и навсегда сформированным списком или текстом, или сводом правил¹². Канон во многом является отражением потребностей того или иного общества, мировоззрения в конкретный исторический момент. В этом смысле канон является не идеальным воплощением, а скорее глиной для создания все новых произведений, зачастую даже без осознаваемой оглядки на оригинал. Оспаривать каноничность «Дон Кихота» или «Гамлета» будет лишней тратой времени, так же как и отрицать то, что этим оригинальным творениям, созданным гением Сервантеса и Шекспира, с лихвой досталось от благодарных потомков.

Наконец, было предложено и механическое — статистическое — определение канона¹³. В этом случае мы вынуждены будем, опираясь на индекс цитирования, редуцировать Гамлета до уже почти риторического вопроса «Быть или не быть?», а два увесистых тома «Дон Кихота» до эпизода с ветряными мельницами. И все-таки, какое бы определение канона ни предлагалось исследователями, одно остается ясно: канон есть некая константа, некий высший критерий, такая Нобелевская премия, выдаваемая самой Историей¹⁴.

Канонический литературный текст — это и есть канон как таковой, материальное воплощение идеала. Таким образом, любое вмешательство в уже написанный и опубликованный текст есть покушение на деформацию или даже разрушение этого первичного текста-канона. Значит ли это, что издавая свой текст и ставя под ним свое имя, автор, тем самым, канонизирует его, пресекая всякую возможность интерпретировать, адаптировать, продолжать или даже переводить текст? Вполне логичным было бы отмахнуться от этой мысли, как от навязчивой риторики. Однако если мы возьмем черный маркер и пририсует «Моне Лизе» гитлеровские усы или толстовскую бороду, не будет ли это тем же самым, что вносит изменения в классический литературный текст? Или, скажем, не является ли разрушением канонического шедевра живописи фотография той же пресловутой «Моны Лизы»?

Но в том-то и заключается дуализм каноничности художественного произведения. Оно призвано влиять, быть образцом, а значит, не может избежать тиражированности, в процессе которой претерпевает определенные видоизменения: такие, как перевод на другие языки или на другие носители информации, а также всевозможные пересказы, интерпретации, аллюзии и т. д.

Однако, видоизменяя неприкасаемый, основообразующий, прошедший испытание Историей канон, разве автор «подделки» не разрушает его? И как в таком случае оценить такую форму литературного текста, как драматургия, которая всегда стремится вырваться за рамки книги, обрести свое «непостоянное» сценическое воплощение? Ведь любая сценическая интерпретация литературного текста это, по меньшей мере, его видоизменение, а чаще всего и его полное разрушение. Конечно, далеко не любая пьеса может стать канонической, большинство из них никогда не достигает сцены, а некоторые, напротив, найдя свое сценическое воплощение, никогда не будут опубликованы в качестве литературного произведения. И все же легко представить себе, в какое противоречие вступает любой драматический материал в момент перехода из «литературного» своего состояния в «театральное».

В самом деле, драматическое произведение написано автором, под текстом стоит имя, число и подпись, что превращает его в документ. Тем не менее, этот «документ» подразумевает некую дальнейшую его эксплуатацию, сценическую адаптацию, т.е. дальнейших посредников, которые будут вносить свои вольные или невольные, осознанные или неосознанные коррективы. Даже абстрагировавшись от театральной деформации канонических произведений и оставаясь исключительно в текстологическом поле, как мы можем интерпретировать такое явление, как распространенные литературные адаптации классических пьес, которые нашим современникам становится все сложнее читать, воспринимать и ставить? Театр — искусство очень живое и подвижное, он требует того же от драматургии.

Но как же канон!? Способен ли он выдержать испытание современностью?

ЧЕХОВ В АРГЕНТИНЕ

Русская драматургия стала явлением уникальным и самобытным во многом благодаря новаторской природе театра Чехова. В своих пьесах Чехов стремился «предельно сблизить театр с жизнью, построить свои пьесы так, чтобы на сцене действительно все было так же просто и вместе с тем



Драматург Даниэль Веронесе

сложно, как в жизни»¹⁵. Чехов в своей драматургии выработал новый тип героя, характер которого раскрывается не через постигшую его трагедию, но через столкновение его внутреннего мира с повседневностью, бытом и пошлостью. «Отсутствие борьбы между действующими лицами естественно в пьесах Чехова, так как источником несчастья героев оказыва-

ется не воля представителей той или иной враждебной им силы, а сама повседневная жизнь в бесконечном многообразии ее будничного проявления»¹⁶. «Драматизм повседневности»¹⁷ стал своего рода визитной карточкой не только чеховского, но и всего русского театра после Чехова. Будничное, повседневное, «бессобытийное» несет в себе не меньший драматический заряд, чем страсти шекспировских или шиллеровских героев.

Возникнув и сформировавшись на русской почве, чеховский канон вырос до масштабов всемирного культурного явления. Однако не подвергает ли его губительным видоизменениям адаптация чеховских бытописаний в новых иноязычных реалиях. Попробую на примере показать, насколько видоизменила — а, возможно, и разрушила — канон пьеса современного аргентинского драматурга Даниэля Веронесе «Чайка. Версия», основанная на каноническом произведении А.П.Чехова*.

Первое, что бросается в глаза, когда перед ними оказывается «Чайка. Версия»¹⁸, — это несколько измененное название, которое как бы предупреждает нас, что это произведение пусть и опирается на каноническую русскую пьесу, но все же не является ее прямым переводом. Автор «Версии» благонамеренно ставит свое имя под текстом. Однако переводчик, являясь автором текста языка перевода, все же не становится автором произведения. Веронесе в данном случае ведет двойную игру: он не является автором перевода и даже не сообщает нам имя автора перевода пьесы Чехова, но оставляет только свое имя, при этом сохраняя год написания первоисточника — 1895. Таким образом, он может быть дважды обвинен в плагиате. Во-первых, он приписывает себе авторство пьесы, созданной за сто лет до рождения его текста, а, во-вторых, он работает с текстом, написанным на испанском языке, автором которого не является.

Итак, первый удар по канону нанесен с неожиданной стороны: автор пьесы нивелирован. Веронесе не есть и не может быть в полной мере автором пьесы, не является таковым и Чехов: и потому что он не писал по-испански, и потому что не писал кое-чего из того, что мы обнаружим в пьесе «Чайка. Версия», а кое-что из того, чего в «Версии» нет, — писал.

* В одном из театров Буэнос-Айреса Веронесе осуществил постановку этой пьесы под названием «Los hijos se han dormido» (дословно с испанского «Дети уснули»).

Представим себе, что безымянный переводчик очень добросовестно перевел пьесу, не внося в нее никаких изменений, не пользуясь никакими переводческими ухищрениями. То есть мы поступим так же, как и Веронесе, мы просто сделаем вид, что переводчика вообще не было. Перед нами остаются два автора: классик-создатель и современник-разрушитель.

Уже в списке действующих лиц пьесы Веронесе мы не только не досчитаемся трех второстепенных персонажей, от которых всегда не жалко избавиться, — Якова, Повара и Горничной, — но и столкнемся с более кроваво-жестоким вмешательством в чеховский текст, таким, как перестановка порядка действующих лиц¹⁹. Первые семь персонажей остались там же, где и были, а вот после Маши Веронесе указывает не Бориса Алексеевича Тригорина, как у Чехова, а Семена Семеновича Медведенко, тем самым вводя его в семью Шамраевых. После чего уже указывает двух «приглашенных» в усадьбу Сорина лиц: Тригорина и Дорна. Стоит обратить внимание и на незаинтересованность Веронесе в и без того скудных ремарках Чехова к действующим лицам. Например, Ирина Николаевна Аркадина лишена не только такой подробности, как фамилия по мужу, но и того, что она актриса (ремарка, как можно себе представить, играющая огромное значение для Чехова). О Треплеве Веронесе сообщает нам только то, что он является сыном Аркадиной (молодость Треплева не заинтересовала Веронесе). А вот о Сорине он говорит не «ее брат», а «брат Ирины»²⁰. Больше всех «не повезло» Заречной — она не только лишена всех подробностей, к ней относящихся, но даже и отчества.

«Пушкин в прозе» — такой характеристикой удостоил Л.Н.Толстой чеховский слог. Недаром Рахманинов даже написал романс на слова заключительного монолога Сони. Но именно по блистательным, выразительным и каноническим монологам «Чайки» приходится еще один удар. Веронесе не уничтожает монологи, но дробит их. Вероятно, подчиняясь все более ускоряющемуся ритму жизни, он понимает, что проговаривать, пробалтывать их нельзя. Он поступает с ними странным, но закономерным способом.

Веронесе достаточно квинтэссенции чеховской мысли, ему некогда и скучно слушать долгий и подробный отчет о предназначении театра²¹. Схожим образом он поступает во втором действии с монологом Тригорина. После того как Константин Гаврилович бросает к ногам Нины подстреленную им чайку, он высказывает ей свою полную разочарованность в жизни и обвиняет Нину в том, что она остыла к нему, потому что «женщины не прощают неуспеха». После этого, увидев Тригорина, он «дразнит» его: «Слова, слова, слова...» — и быстро уходит. Далее и почти до конца второго действия Чехов дает огромный монолог Тригорина о нелегкой писательской доле, лишь слегка «разбавленный» восторженными восклицаниями Нины. Совсем иначе строит эту сцену Веронесе. Треплев не только не уходит со сцены, но именно он окликает Тригорина и начинает задирать его. Треплев обращается к Тригорину словами Гамлета из пятого акта: «Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поет, роя могилу?»²². Тригорин не понимает его. В этот момент Нина говорит: «Давайте начнем эту сцену как положено. Здравствуйтесь Борис Алексеевич». Тут бы Треплеву и уйти, а начинающей актрисе и молодому беллетристу поговорить о вещах столь их волнующих, но у Веронесе, очевидно, другое мнение на этот счет. Страстный монолог Тригорина, его отповедь, аргентинский ав-



Сцены из спектакля...

тор превращает в тройную дуэль между двумя литераторами — признанным и изгоем — и восторженной поклонницей первого. Изгой не верит в искренность слов успешного автора: когда Тригорин говорит о том, что, он два дня пребывает не в духе, прочитав газетную критику, Треплев иронизирует, смеется над ним: «Всего два дня?!» — восклицает он. Веронесе отдает Треплеву и реплику Нины, которая в его устах звучит совершенно иначе: «Чудесный мир. Как я вам завидую. Одни едва влачат свое скучное, незаметное существование; другим же выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения...». Сарказм Кости Нина пресекает на полуслове: «Хватит. Теперь моя очередь. Как вы живете?». Нина все время пытается перебить Треплева, она хочет спасти положение, вернувшись к канонической чеховской пьесе, но у нее ничего не получается.

Тот же текст, что и у Чехова, звучит здесь иначе: чеховский канон претерпевает патологические изменения: сохраняя внешнюю форму, он наполняется новым, веронесовским, содержанием:

Тригорин: Как я живу? Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера. День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать. Вот я с вами, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть.

Веронесе сдвигает акценты. У Чехова Тригорин откровенен, у Веронесе он как будто дает интервью, где ему задают банальные, предсказуемые вопросы, на которые он уже давно знает ответы. Характерно и то, как Веронесе заканчивает второе действие. У Чехова Тригорин замечает убитую Костей чайку и сразу же что-то пишет. После объясняет Нине, что у него мелькнул сюжет для небольшого рассказа. Затем в окне появляется Арка-



...«Дети уснули»

дина, прерывающая их разговор. Тригорин еще робок, он идет к Аркадиной и только оглядывается на Нину. У Веронесе он самоуверен, он уже знает, что может сделать с этой девочкой все, что захочет, поэтому его мало волнуют нападки Треплева. Заслышав голос Аркадиной, Треплев поспешно уходит со сцены. Нина говорит Тригорину, что наконец-то они остались одни, на что Тригорин отвечает: «Он никогда не отпустит тебя от себя, ему не дано понять нашей возвышенной дружбы». Тригорин представит эдакой столичной штучкой, коварным манипулятором.

Неслучайно, наверное, в четвертом акте, во время разговора Нины и Треплева, в комнату врываются Тригорин и Маша. Тригорин не замечает Нины, которая стоит у него за спиной, он пришел к Косте, чтобы пригласить его на рыбалку, как равного. И только уходя, он вдруг видит Нину. Однако Веронесе скупится на диалог. Он предлагает немую сцену, голливудского масштаба. После того, как Тригорин договорился с Костей, он собирается уходить, его зовут Аркадина и Шамраева, чтобы продолжить играть в лото. Веронесе ограничивается ремаркой: «Улыбается. Поворачивается и замечает Нину. Пауза. Выходит первым. Пауза. Вслед за ним выходит Маша». Какая небольшая деталь, но сколько изменений она вносит в образ Тригорина. Перед нами уже не второсортный беллетрист, выработавший удачные приемы, безвольный фаворит провинциальной примы. Перед нами негодяй, подло избегающий девушку, жизнь которой он разрушил. Также можно прочесть образ Тригорина и в каноническом тексте, но Веронесе обостряет ситуацию, фактически не оставляя права на выбор. Его Тригорин однозначно подл, у Чехова он, скорее, запутавшийся человек.

Веронесе вносит в канонический текст всемирно известного произведения небольшие, порой едва уловимые изменения. Однако есть и такие, которые сразу бросаются в глаза. Наиболее ярким примером может служить отсутствие пьесы сочинения Константина Гавриловича. Она редуцирована до первых трех слов «люди, львы, орлы». Нина много повторяет их перед тем, как выйти на сцену. Похоже, что именно эта часть монолога у нее не выходит, и Костя просит ее сказать еще и еще раз. Более того, сама сцена представления остается за кадром: в то время как все остальные смотрят спектакль, Веронесе оставляет на сцене Полину Андреевну и Евгения Сергеевича Дорна. Полина Андреевна задерживает Дорна, между ними происходит разговор, в котором Веронесе перемешивает реплики из первого и второго действия. Шамраева беспокоится о том, что доктор совсем себя не бережет, и просит его забрать ее с собой. Их разговор будет прерван, когда на сцене появится возмущенная Аркадина. И опять Веронесе, вслед за Чеховым, отсылает нас к Гамлету: возмущенная Аркадина спрашивает сына, зачем он решил показать ей сцену убийства отца Гамлета?

Наконец, главным и, пожалуй, самым существенным отступлением не столько от канона как такового, сколько именно от чеховского канона, является то, что именно действующие лица становятся «представителями враждебной силы»²³, вырывающими героев из их «постоянной внутренней погруженности в себя»²⁴. В первом действии не Треплев останавливает спектакль, движимый сомнением в собственной состоятельности, как писателя, а Аркадина. Она искренне возмущена декадентством, жалкими потугами своего сына. Веронесе смещает реплики таким образом, что хлесткие определения Аркадиной становятся ответом не на выпады Треплева против нее, но на саму пьесу сочинения Константина Гавриловича. Уже в описанном выше эпизоде из второго действия, в котором Тригорин рассказывает Нине о писательском мытарстве, опять же можно заметить, что именно Треплев провоцирует этот разговор, а не внезапный порыв Тригорина. Веронесе не допускает автономности чеховских героев. Все их слова и даже действия являются ответом на провокацию, не мыслями вслух, но аргументированным дискурсом либо в свою защиту, либо прямо нацеленным против своего оппонента. У Чехова герои не понимают друг друга, у Веронесе задирают, у Чехова они страдают от того, что их мечтам не дано исполниться, у Веронесе от того, что их мечтам не дают, мешают исполниться.

КАНОН МЕРТВ, ДА ЗДРАВСТВУЕТ КАНОН!

«Чайка. Версия» не разрушает, но видоизменяет чеховский канон. Сталкивая героев не с повседневностью, а друг с другом Веронесе дает свой ответ на то, почему «чеховским людям не дано стать хозяевами своей судьбы»²⁵. Аргентинский драматург сталкивает «поток жизни» и «поток сознания»²⁶, пытаясь уйти от запаралеленности этих двух состояний бытия, заложенных в чеховском каноне. Наносит ли тем самым Веронесе урон чеховскому идеалу? Скорее он отталкивается от канонического чеховского текста, но не затем, чтобы уничтожить его, а затем, чтобы продлить его существование в современных исторических реалиях. И в этом как раз и состоит двойственная, амбивалентная природа канона. Чтобы сохранить себя он должен видоизменяться, однако видоизменяясь, он пере-

стает быть каноном как таковым, становясь каноном видоизмененным, деформированным, трансформированным, но (sic.) жизнеспособным. Видоизменение канона направленно на усиление его жизненной активности. Разрушение канона направлено на создание нового канона, на базе старого. В своей «Версии» Веронесе выступает как сторонник видоизменения. Видоизменяя канон, автор идет с ним на компромисс, ставит себя под удар, обрекая себя на вечные сравнения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ H. Bloom. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York, 1995.

² J. Guillory. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, 1993.

³ Ch. Altieri. *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. Evanston, 1990.

⁴ С.С.Аверинцев утверждал, что отсутствие эстетики как науки вплоть до нового времени предполагало сильнейшую эстетическую окрашенность всех форм осмысления бытия: «Пока эстетики как таковой еще нет, нет и того, что не было бы эстетикой». Подробнее см.: С.С.Аверинцев. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. — *Древнерусское искусство (Зарубежные связи)*. М., 1975, с. 374.

⁵ G.A.Kennedy. *The Origin of the Concept of a Canon and Its Application to the Greek and Latin Classics*. — *Canon vs. Culture: Reflections on the Current Debate*. New York, 2001, p. 105—116.

⁶ В.И.Даль. *Толковый словарь живого великорусского языка*, в 2 томах. М., 2002, т 1, с. 687.

⁷ *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. С.-Пб., 1895, т 14., с. 306.

⁸ *Толковый словарь русского языка под редакцией проф. Д.Н.Ушакова*, в 4 томах. М., 1935, т 1.

⁹ Там же.

¹⁰ Доступно на: <http://ru.wikipedia.org>

¹¹ См., например: М.Гронас. Диссенсус. Война за канон в американской академии 80—90-х годов. — *НЛО*, 2001, № 51.

¹² Я.Ассман. *Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*. М., 2004. См. в особенности «Канон — к прояснению понятия», с. 111—138.

¹³ М.Гронас. *Безымянное узнаваемое, или канон под микроскопом*. — *НЛО*, 2001, № 51.

¹⁴ V.Nemianu. *Literary Canons and Social Value Options*. — *The Hospitable Canon*. Philadelphia, 1991, p. 215—249.

¹⁵ Г.П.Бердников. *Чехов — драматург*. М., 1981, с. 303.

¹⁶ Там же, с. 313.

¹⁷ Т.К.Шах-Азизова. *Современное прочтение чеховских пьес (60–70-е годы)*. — *В творческой лаборатории Чехова*. М., 1974, с. 336—353.

¹⁸ Анализ ведется по тексту рукописи: D.Vergo. *La gaviota*. Version.

¹⁹ См.: А.П.Чехов. *Пьесы*. М., 1982, с. 81.

²⁰ Это, по всей видимости, объясняется возможностями испанского языка: притяжательное местоимение «su» в испанском языке не изменяется в зависимости от рода относящегося к нему имени существительного.

²¹ Там же, с. 84—85.

²² Трагедия о Гамлете, принце Датском. Перевод М.Л.Лозинского. — *В.Шекспир. Полное собрание сочинений*, в 8 томах. М.-Л., 1936, т 5, с. 145.

²³ Г.П.Бердников. *Указ. соч.*

²⁴ Там же, с. 317.

²⁵ Т.К.Шах-Азизова. *Указ. соч.*

²⁶ Там же.