

Olga Levitan

Чехов и Станиславский:
к проблеме инновационной театральности

История отношений Чехова и Станиславского, их взаимовлияния, обоюдного недоверия и обоюдного восхищения друг другом может быть прочитана как история появления новой театральной эстетики, определившей пути сценического искусства в двадцатом веке. Художественный смысл и событийный ряд этих отношений на протяжении многих лет обсуждались российским и зарубежным историко-театральным сообществом.¹ При этом основной акцент в разговоре о динамике отношений Чехова и Станиславского ставился, как правило, на судьбоносное влияние Чехова на Станиславского в то время, как влияние Станиславского на Чехова и чеховских постановок Московского Художественного театра на развитие режиссерского искусства в целом до сих пор еще не были внимательно проанализированы.

Надо сказать, что стремительное развитие театра двадцатого века, характерное для этого процесса множество соперничающих и отрицающих друг друга эстетик, привели к тому, что постановки Станиславского превратились в своего

© Olga Levitan, 2014

© TSQ № 47. Winter 2014

¹ Среди наиболее существенных трудов, посвященных этой теме, см. С. Д. Балухатый. «Чайка в Московском художественном театре» // *Вопросы поэтики*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1990. С. 161—135; М. Н. Строева. *Чехов и Художественный театр*. Москва: Искусство, 1955; Г. Ю. Бродская. *Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневогодская эпопея*. Москва: Аграф, 2000; David Allen. *Performing Chekhov*. London & New York: Routledge, 2000, 11—64; Laurence Senelick. *The Chekhov Theatre. A Century of the Play in Performance*, 1997, 82—97. См. также сборник воспоминаний — *Чехов и театр*. Ред. Е. Сурков. Москва: Искусство, 1961. С. 249—355.

рода догмы, противостояние которой считалось хорошим тоном и на Западе, и в российском театре. Особая роль Станиславского в осмыслении поэтики чеховской драмы была затуманена новаторством последующих режиссерских поколений и стереотипным обвинением его спектаклей в натурализме. Низвержение мастера и его модели чеховского спектакля началось с известного письма Мейерхольда, критиковавшего «Вишневый сад» в постановке Художественного театра за медленность темпа, лиризм, бытовизм и глухоту к символической природе чеховской драмы.² Позднее постановки чеховских водевилей в режиссуре Вахтангова («Свадьба», 1920) и Мейерхольда («Тридцать три обморока», 1935) обнажили гротескную природу чеховской драмы, представив «другого» Чехова, разительно отличающегося от концепции Станиславского и Художественного театра.³ Во второй половине двадцатого века в западном театральном дискурсе очевидно проявилось стремление освободить Чехова от Станиславского. В 1968 немецкий критик и исследователь театра З. Мелхингер опубликовал свое знаменитое эссе «Исказил ли Станиславский Чехова», в теории драмы появились труды, сближавшие Чехова с Беккетом.⁴ «Другой», гротескный Чехов занял одно из центральных мест в постмодернистском театре жестокости и абсурда, в опытах театрального деконструктивизма.⁵

² Мейерхольд дважды критиковал эту постановку МХТ, первый раз в письме к А. Чехову от 8 мая 1904, позднее и подробнее — в книге *О театре* (1913). Во втором случае разговор о спектакле МХТ возник как пример для объяснения неполноценности натуралистической эстетики. См. В. Э. Мейерхольд. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Т. 1. Москва: Искусство, 1968. С. 85—86, 118—119.

³ О гротескном характере чеховских постановок Мейерхольда и Вахтангова см. Е. Горбунова. *Мейерхольд репетирует «Тридцать три обморока»*. Москва: Аграф, 2002; Allen. *Performing Chekhov*, 67—87; Senelick. *The Chekhov Theatre*. 126—130.

⁴ З. Мелхингер. «Исказил ли Станиславский Чехова?» // *Чеховиана. Полет «Чайки»*. Ред. В. В. Гульченко, П. Н. Долженков и др. Москва: Наука, 2001. С. 196—206. Статья впервые была опубликована в *Theater Heute* 1968: 12. См. также П. Урбан. «Драматургия Чехова на немецкой сцене» // *Чехов и мировая литература*. Ред. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая. Москва: Наука, 1997. С. 140—201.

Вместе с тем возврат к Станиславскому и его постановкам чеховских пьес не менее интересен, чем изучение Чехова в контексте позднейшего перформативного опыта. Возврат к Станиславскому означает не только восстановление исторической справедливости, но и позволяет обратиться к зарождению искусства режиссуры как решительно нового художественного феномена, и главное, рассмотреть некоторые аспекты формирования чеховского пространственно-театрального мышления. Опыт перекрестного рассмотрения ряда известных исторических документов (писем, воспоминаний, театральных рецензий), иконографии спектаклей МХТ и сценических ремарок Чехова обнаруживает существенные креативные связи между режиссурой Станиславского и поэтикой поздней чеховской драмы.

Станиславский и Чехов

Станиславский открыто говорил о феноменальном значении чеховской драматургии в создании новой сценической выразительности. В «Моей жизни в искусстве», итоговом, автобиографическом тексте, он писал:

Линия интуиции и чувства подсказана мне Чеховым. Для вскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин. Конечно, того же требует всякое художественное произведение с глубоким духовным содержанием. Но к Чехову это относится в наибольшей мере [...] Все театры России и многие — Европы пытались передать Чехова старыми приемами игры [...] Их попытки оказались неудачными [...] И только Художественному театру удалось перенести на сцену кое-что из того, что дал нам Чехов [...] Это случилось благодаря тому, что нам посчастливилось найти новый подход к Чехову. Он — особенный. И эта его особенность яв-

⁵Allen. *Performing Chekhov*, 128—161, 173—211. Senelick. *The Chekhov Theatre*, 240—248, 250—259, 309—323.

ляется нашим главным вкладом в драматическое искусство.⁶

Каковы же основные составляющие «главного вклада» Художественного театра? Прочитав с этой точки зрения чеховские главы «Моей жизни в искусстве», можно сказать, что в период работы над пьесами Чехова наиболее существенными элементами театрального творчества становятся для Станиславского подтекст и мизансценический перформативный язык.

Говоря о новаторстве чеховских спектаклей МХТ, режиссер подчеркивал важность скрытых смыслов, возникающих за пределами вербальности «Я не берусь описывать спектакли чеховских пьес, так как это невозможно. Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в излучении их внутреннего чувства».⁷ В этом описании особой театральной реальности, созданной Художественным театром в соприкосновении с текстами Чехова, явственно проступает значение подтекста как определяющего элемента театрального действия. Неслучайно ключевым словом режиссерского повествования о Чехове и чеховских спектаклях МХТ оказывается «внутренний» — «внутреннее действие», «внутреннее развитие», «внутренний смысл», «внутренний реализм» в то время, как итогом осознания и обнажения «внутреннего» становится чудо рождения театрального «артистического сверхсознания». Посвятив Чехову и чеховским спектаклям МХТ целых четыре главы из «Моей жизни в искусстве», не скрывая своего преклонения перед авторским гением драматурга, Станиславский, в сущности, там же говорил о художественной автономности текста театрального, зерном которого оказывается подтекст, выраженный в перформативном действии — паузах, взглядах и мизансцене.⁸

⁶ К. С. Станиславский. *Моя жизнь в искусстве*. Москва: Искусство, 1954. С. 220.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 220—226.

Позднее, в «Работе актера над собой», фактически распространяя опыт своих чеховских постановок на театральное искусство в целом, Станиславский схожим образом описывал самый феномен подтекста: «Что такое подтекст? [...] это не явная, но внутренне ощущаемая 'жизнь человеческого духа' роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. [...] Это то, что заставляет нас произносить слова роли [...] Смысл творчества в подтексте».⁹ Как ни парадоксально, но история Художественного театра, взятая вместе с представленными выше режиссерскими размышлениями, позволяет предположить, что именно чеховская поэтика недоговоренности и отказа от окончательного названия привели Станиславского к освобождению от вербальной театральной традиции и сосредоточению на перформативном действии. Вслед за Станиславским по тому же крамольному пути недоверия к словесному тексту пошли его ближайшие ученики — Мейерхольд и Вахтангов. В этом смысле их бунт против реалистических пристрастий учителя и последующее развитие идей стилизованной, фантастической и условной театральнойности кажется частностью по сравнению с фундаментальным новаторством Станиславского, обозначившего автономию и самозначимость театрального языка. Неслучайно Мейерхольд, отрицая реалистический театр как таковой, называл Станиславского «театральным Микеланджело».¹⁰

Ретроспективный взгляд на историю театра двадцатого века обнаруживает коренные изменения, происшедшие в мировом театральном искусстве, как в художественной практике, так и в теории в связи с идеями подтекста. Главные труды Станиславского, «Работа актера над собой» и «Работа актера над ролью», представляющие актерское искусство как художественную систему, где подтексту отведена первостепенная роль, переведены на множество языков и почитаемы во мно-

⁹ К. С. Станиславский. *Работа актера над собой*. Часть 2. Москва: Искусство, 1955. С. 84.

¹⁰ В. Э. Мейерхольд. «Одиночество Станиславского» // В. Э. Мейерхольд. *Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. 1917—1939*. Москва: Искусство, 1968. С. 32.

гих странах как театральное Евангелие. Сегодняшний актер, оперируя системой Станиславского, нередко пользуется подтекстом как универсальным ключом в работе над образами Шекспира и Мольера, не обращая внимания на то, что персонажи эти созданы были по другим эстетическим законам, отличным от чеховской драмы.¹¹

Вместе с тем в основе рассуждений Станиславского о Чехове не трудно обнаружить мысль о востребованности режиссерского искусства. Размышляя об особенностях драматургии Чехова, его полистилизме и специфическом типе внутреннего действия, существующем наряду с кажущимся бездействием, говоря о характерной для Чехова несущественности фабулы и ассоциативной динамике сценических событий, Станиславский фактически указывал на то, что актерский театр не в состоянии справиться с многоуровневым чеховским текстом. И действительно, сама природа актерского творчества связана с обозначением и присутствием определенности и определенной правды притом, что Чехов от этого обозначения сознательно уклонялся; недаром язвительно и возмущенно писал он Суворину: «Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража коней есть зло».¹² В этом плане режиссура, оперирующая множеством разнонаправленных волей и стремящаяся к созданию сложной картины мира, будучи искусством по сути архитектурным, куда более соответствует строю чеховской мысли. Интересно, что современный американский ученый Лоуренс Сенелик косвенным образом подтверждает правоту Станиславского. Исследуя столетний опыт постановок чеховских пьес в разных странах, Сенелик указывает на то, что, как правило, успех или провал сценического прочтения

¹¹ Для многих западных режиссеров и театральных педагогов Станиславский является создателем грамматики театрального искусства. См. Christine Edwards. *The Stanislavsky Heritage: It's contribution to the Russian and American Theatre*. New York University Press, 1965; Foster Hirsch. *A Method to Their Madness*. New York: Da Capo Press, 1984; Mel Gordon. *Stanislavsky in America. An Actors Workshop*. London and New York: Routledge, 2009.

¹² Письмо А. С. Суворину. 30 мая 1888 // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Москва: Госуд. Издательство художественной литературы, 1949. Т. 15 (3). С. 51.

Чехова определяется не актерскими силами, сколь бы выдающимися они ни были, но режиссерским искусством.¹³

Интересно также, что режиссерский взгляд Станиславского на чеховскую драматургию на несколько десятилетий опередил и литературоведческий дискурс. Во второй половине двадцатого века Чудаков будет писать о том же феномене скрытых смыслов в своем фундаментальном труде «Поэтика Чехова»: «Пьесы Чехова насыщены сценами, информация которых остается не реализованной в общей картине событий и характерах персонажей».¹⁴

Чехов и Станиславский

Чехов, со своей стороны, относился к создаваемому Станиславским театральному языку по-разному. Премьера «Чайки» в Художественном театре состоялась 17 декабря 1898. Чехов в это время находился в Ялте, и оттуда пристально и ревниво следил за успехом спектакля. В письмах к своим постоянным корреспондентам он не устал рассказывать о московских аншлагах — Мизиновой (22 января 1899) «Чайка» идет в 9й раз с аншлагом — все билеты проданы»; Иорданову (25 января 1899) «Моя Чайка идет в Москве в переполненном театре, билеты все проданы. Говорят, поставлена пьеса необыкновенно. Мне москвичи прислали адрес»; Авиловой (26 февраля 1899) «В Москве в 18 раз идет Чайка; говорят, поставлена она великолепно».¹⁵ Однако в апреле 1899 Чехов приехал в Москву, посмотрел прогон «Чайки» в Художественном театре и не на шутку рассердился: ему не понравился медленный, экспериментальный, приближенный к реальному ритм действия. Как известно, он остановил репетицию и потребовал закончить спектакль на третьем акте: «пьесу мою я прошу кончать третьим актом, четвертый акт не позволю играть».¹⁶ В описании этого прогона в письме к Горькому (9 мая 1899) Чехов, между тем, не только безжалостно высмеивает спектакль, но и возносит ему хвалу: «Чайку видел без декораций; судить о пьесе не

¹³ Laurence Senelick. *The Chekhov Theatre*, 4.

¹⁴ А. П. Чудаков. *Поэтика Чехова*. Москва: Наука, 1971. С. 192.

¹⁵ Письма. Т. 18 (6). С. 35, 41, 94.

¹⁶ О. Л. Книппер. «Последние годы» // *Чехов и театр*. С. 334.

могу хладнокровно, потому что сама Чайка играла отвратительно, все время рыдала навзрыд (Роксанова), а Тригорин (беллетрист) ходил по сцене и говорил как паралитик; у него нет своей воли, и исполнитель понял это так, что мне было тошно смотреть. Но в общем, ничего, захватило. Местами даже не верилось, что это я написал».¹⁷

В июне 1899 Чехов предлагает Марксу издавать тексты его пьес, иллюстрируя их мизансценами мхатовского спектакля, и сообщает об этом Вл. Немировичу-Данченко (16 июня 1899): «Я виделся с Марксом. Моему предложению — печатать пьесы и вообще издавать пьесы с *mise en scene* Худож[ественного] театра, он, видимо очень рад, точно давно ждал его».¹⁸ По свидетельствам разных современников, Чехову понравились постановки и «Дяди Вани», и «Трех сестер».¹⁹ И в то же самое время, будто желая поставить Станиславского на место, язвительно намекая на ошеломительный, авангардный для того времени звуковой ряд спектаклей Художественного театра, он публично заявлял: «Я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так: «Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков, ни одного сверчка».²⁰ После провала первой постановки Чайки в Александринском театре (1896), Чехов говорил: «не имела успеха не пьеса, а моя личность».²¹ Похоже, что постановка Художественного театра создала у него ощущение успеха не пьесы, но спектакля, автором и главной личностью которого был режиссер. Эта шоковая для драматурга ситуация — невольное отстранение от прямого авторства — стала, по словам французского исследователя Патриса Пави, важнейшей характеристикой театра XX века.²² В этом смысле Чехов не

¹⁷ Письма. Т. 18 (6). С. 145.

¹⁸ Там же. С. 173.

¹⁹ Т. Л. Щепкина-Куперник. «О Чехове», К. С. Станиславский. «А. П. Чехов в Художественном театре» // *Чехов и театр*. С. 245, 259, 262.

²⁰ К. С. Станиславский. Там же. С. 267.

²¹ Письмо к Суворину. 14 декабря 1896 // *Письма*. Т. 16 (4). С. 413.

²² Объясняя взаимоотношения текста и сцены в театре XX века, Пави настаивает: «Спектакль не реализует так или иначе текст, но критикует его, форсирует, вопрошает. Сопоставляет себя и его с собой» (Патрис Пави. *Словарь театра*. Москва: Прогресс, 1991. С. 372).

только определил пути современного театрального мышления, но и сам оказался жертвой этого мышления.

Новый театральный язык

После премьеры «Чайки» в Александринском театре среди шквала язвительных рецензий наиболее примечательной была статья Кутеля. Как и во многих других случаях, Кутель, отрицая и идею, и практику художественных новаций, издеваясь над тем, что казалось ему лишенным какого бы то ни было смысла, обозначил чрезвычайно существенные черты новаторского языка Чехова: децентрализацию драматического пространства, непроясненную мотивацию поступков, коммуникационную проблематику и элементы абсурдистского мышления:

Почему беллетрист Тригорин живет при пожилой актрисе? Почему он её пленяет? Почему Чайка в него влюбляется? Почему актриса скупая? Почему ее сын пишет декадентские пьесы? Зачем старик в параличе? Для чего на сцене играют в лото и пьют пиво? [...] в какой органической связи все это состоит, в каком отношении находится вся эта совокупность лиц, говорящих остро, изрекающих афоризмы, пьющих, едящих, играющих в лото, нюхающих табак к драматической истории бедной чайки [...] ²³

Спектакли МХТ, судя по их оглушительному зрительскому успеху, описанному и Станиславским, и Немировичем, дали ответы на задаваемые Кутелем вопросы.²⁴ Более того, превращая мизансцену в широкоформатную картину, мизансценирование в смысловую интерпретацию, спектакль в динамическую структуру, основным конструктивным элементом которой стало параллельное и психологически оправданное действие разных персонажей, Станиславский создал новый

²³ А. Р. Кутель [Homo Novus]. «Чайка». *Петербургская газета*, 19 октября 1896.

²⁴ К. С. Станиславский. «А. П. Чехов в Художественном театре», Вл. И. Немирович-Данченко. «Из прошлого» // *Чехов и театр*. Сс. 273, 306.

художественный текст, где слово перестало играть центральную роль и где перформативное действие стало основной содержательной единицей.

Из того, что Кутель описывал как маразм, Станиславский строил сценические композиции, получившие наименование ансамбля нового типа, опиравшиеся на непрерывное simultaneousное действие сразу нескольких персонажей, расположенных в разных точках сценического пространства. Эти композиции — мизансцены образовывали смысловые структуры, визуально воплощавшие идею децентрализации сюжетной линии. Посадив зрителей треплевского спектакля спиной к зрительному залу — картина, ошеломляюще необычная в театре конца девятнадцатого века, — режиссер создал картину, где каждой спине предлагалось самостоятельно значимое физическое действие. Каждое из этих действий имело собственный сюжет заинтересованности, раздражения, утомления, поверхностного любопытства, и в этом обнаруживался эффект особой интенсивности сценического существования, незнакомой театру до Станиславского.²⁵ Освобождая театр от декламации, актеров от театральных клише и поведенческих стереотипов, Станиславский предлагал неожиданные, контрастные словам, физические действия: так Сорин, в то время, когда Костя говорил о важности новых форм в искусстве, демонстративно занят был расчесыванием бороды; Маша грызла орехи; Полина Андреевна, беседуя с Дорном, качалась на качелях и т. п.²⁶ Немирович-Данченко признавался, что вначале его этот новый сценический язык напугал. Однако Чехов, по свидетельству того же Немировича, оценил идеи Станиславского: «Ваша mise en scene вышла восхитительной. Чехов от нее в восторге», и через несколько строк в том же письме: «Приехал Чехов. Привел я его три дня назад на репетицию.

²⁵ Художественный эффект непрерывности действия в спектаклях МХТ описан А. Горнфельдом: «Непрерывность впечатления — вот, что достигнуто в московском театре [...] От того, что бы ни происходило на его сцене, от нее нельзя оторваться» (А. Г. Горнфельд. «Дузе. Вагнер. Станиславский» // «Театр». Книга о новом театре. Сб. статей. СПб.: Шиповник, 1908. С. 86.

²⁶ «Чайка» в постановке Московского Художественного театра: Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Ред. и вступ. Статья С. Д. Балухатого. Ленинград. Москва: Искусство, 1938.

Он быстро понял, как усиливает впечатление Ваша *mise en scene*».²⁷

Осознание мощи этого нового театрального языка, оспаривающего у драматурга и авторство, и художественное первородство, видимо, пришло к Чехову позднее. Отсюда и неустойчивость его отношения к спектаклям МХТ, нескрываемые восхищение и раздражение. При этом думается, что соединение парадоксального с логически выверенным, свойственное режиссерским решениям Станиславского, соответствовало мелодии и стилистике чеховской мысли. Недолюбливая Станиславского — актера,²⁸ Чехов отдавал должное его режиссуре. В письме к Книппер (4 октября 1899), говоря о Станиславском, он писал с нескрываемым восхищением: «Когда он режиссер — он художник», признавая за режиссером право на творчество.²⁹

Чехов, Немирович-Данченко, Станиславский

Конфликт между Немировичем и Станиславским в отношении режиссерского авторства чеховских постановок хорошо известен.³⁰ Обида Немировича на Станиславского объяснима. Ведь именно Немирович убедил Чехова разрешить Художественному театру ставить «Чайку», успех которой привел к появлению трех других чеховских пьес — «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901) и «Вишневый сад» (1904) на сцене МХТ притом, что две последние были написаны специально для Художественного театра. Именно Немирович познакомил Станиславского с чеховским драматургическим мышлением.³¹ Трудно представить чеховские постановки МХТ без глубокого

²⁷ Письмо к К. С. Станиславскому. 12 сентября 1898 г. // Вл. И. Немирович-Данченко. *Письма*. Москва: Изд-во Художественный театр. 2003. Т. 1. С. 236—237.

²⁸ *Письма* 18 (6). С.145

²⁹ Там же. С. 237.

³⁰ О. А. Радичева. *Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений*. Москва: изд-во Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 56—198.

³¹ Вл. И. Немирович-Данченко. «Из писем к Чехову», «Из прошлого» // *Чехов и театр*. С. 314—317, 298—302.

и оригинального драматического анализа чеховских текстов, предложенного Немировичем. Так что не случайно настойчивое стремление российского театроведения объяснить значение его режиссерского вклада.³² Между тем слава гениального постановщика досталась Станиславскому, который, впрочем, и сам с наивной жестокостью представлял Немировича как выдающегося «театрального человека-писателя, драматурга и учителя театральной молодежи», а себя как «свободного от избитых театральных условностей режиссера [...]».³³ В отместку Немирович в своих воспоминаниях описал Станиславского как талантливое, но поверхностное шоумена.³⁴ Спустя столетие Радищева, пользуясь словами Станиславского, опишет эту ситуацию как конфликт между «художественно-литературным, писательским театром» и театром «изобразительным» или, говоря современным языком, театром перформативно-визуальным.³⁵ Вопрос в том, какой из этих двух театров произвел наибольшее впечатление на Чехова.

Прямого ответа на этот вопрос ни переписка Чехова, ни воспоминания современников не дают. Высказывания Чехова носят, как правило, характер коротких ремарок, направленных часто на вещественную деталь, за которой открывается внутренний мир персонажа и его отношения с миром внешним. Чехов говорил Станиславскому, что Тригорин должен быть в клетчатых панталонах и дырявых башмаках.³⁶ Качалову, репетировавшему роль Тригорина позднее, он советовал обратить внимание на то, что удочки писателя должны быть «такие самодельные, искривленные», а сигары, возможно, не очень хорошие, но «непреренно в серебряной бумажке».³⁷ Леонидову на вопрос, как играть Лопахина, ответил: «В жел-

³² М. Н. Строева. *Чехов и Художественный театр*. С. 25—26; Л. П. Климова. «Режиссерская реформа Московского Художественного театра» // *Истоков режиссуры*. Ред. С. В. Владимиров. Ленинград: изд-во ЛИТМиК, 1976. С. 78—81;

³³ К. С. Станиславский. *Моя жизнь в искусстве*. С. 225.

³⁴ Вл. И. Немирович-Данченко. «Из Прошлого» // *Чехов и театр*. С. 300—302.

³⁵ О. А. Радищева. *Станиславский и Немирович-Данченко*. С. 75—84.

³⁶ К. С. Станиславский. «А. П. Чехов в Художественном театре». С. 274.

³⁷ В. И. Качалов. «Из воспоминаний» // *Чехов и театр*. С. 349.

тых ботинках».³⁸ В свете этих замечаний понятно, с какой чуткостью относился Чехов к «изобразительной» стороне театрального представления.³⁹ Редко прорывавшееся восхищение писателя касалось именно этой «изобразительной» стороны: «что касается *mise en scene* и постановки, то даже мейнингемцам далеко до нового Художественного театра».⁴⁰

В феврале 1900, то есть уже после «Чайки» и «Дяди Вани», Чехов объяснял И. Л. Леонтьеву (Щеглову), что пьеса, предлагаемая Художественному театру, должна быть направлена Станиславскому и что «кроме него пьесы читает еще Вл. И. Немирович-Данченко», очевидно, выдвигая Станиславского на первый план. Там же, вероятно, опираясь на опыт указанных выше спектаклей, Чехов указывает на то, что пьеса должна быть интересной «в режис[серских] и иных театральных отношениях», тем самым признавая факт существования автономного и значимого театрального языка.⁴¹ Наконец, в период постановки «Вишневого сада» основным адресатом писем Чехова оказывается Станиславский, режиссер, преобразивший художественно-литературный театр в художественно-игровое пространство.

Инновационное пространство

Образ физического пространства в пьесах Чехова имеет определенную динамику. О новациях Чехова в этой области, особой роли пейзажа, сада писал Б. И. Зингерман, об особом психологическом и в то же самое время жанровом характере пространства чеховских пьес — М. О. Горячева.⁴² Пейзаж как пространство семейной драмы был новацией. В нарушение конвенций «хорошо сделанной пьесы», господствовавшей

³⁸ Л. М. Леонидов. «Настоящее и прошлое» // Там же. С. 352.

³⁹ В «Поэтике Чехова» Чудаков писал об изобразительных законах чеховского предметного мира. С. 138—188.

⁴⁰ Письмо П. Ф. Иорданову. 15 мая 1899 // *Письма* 18 (6). С. 154.

⁴¹ *Письма* 18 (6). С. 322.

⁴² Б. И. Зингерман. *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва: Наука, 1988. С. 63—114; М. О. Горячева. *Проблемы пространства в художественном мире Чехова*. 2010. С. 46—53:

<http://www.chekhoved.ru/index.php/library/dissert/60-2010-07-03-19-49-07#2-3-5-5>

в театре девятнадцатого века, Чехов вывел действие своей драмы за пределы комнаты / салона / гостиной, сделав аллею, озеро и поле не фоном, но действенным сценическим пространством. Его сценическая ремарка ко второму акту «Вишневого сада», поясняющая, что действие происходит в поле, в общеевропейском театральном контексте по сенсационности сопоставима была с помещенным в музей унитазом Дюшана. Его аллеи в «Чайке» (первое действие) и «Трех сестрах» (четвертое действие) предшествуют поэтике театра абсурда и дороге из ниоткуда в никуда в пьесе С. Беккета «В ожидании Годо».

Справедливости ради надо сказать, что действие второго акта «Месяца в деревне» также происходит в саду. Однако сад Тургенева лишен динамичности и напоминает гостиную. К тому же Чехов прочел пьесу Тургенева только в 1903.⁴³ Можно предположить, что в русском театре предшественником Чехова в плане пейзажного сценического пространства был А. Н. Островский. «Грозу», где действие происходит на берегу Волги, в овраге, на бульваре, Чехов знал и ценил.⁴⁴ Однако то, что у Островского было исключением из правил, стало художественной нормой в пьесах Чехова.

Вместе с тем типы сценического пространства чеховских пьес восходят к почтенным театральным традициям, среди которых и театр Шекспира, и древнегреческая трагедия. Шекспир, как известно, к ужасу столпов французского классицизма выбирал в качестве мест действия самые неожиданные просторы: поле битвы — «Ричард третий»; степь — «Король Лир», лес — «Сон в летнюю ночь». Так что чеховская свобода в обращении с местом действия имеет интересные параллели в эстетике шекспировской драмы. Среди источников чеховского сценического пространства можно назвать, как указывалось выше, и античный театр, где действие разыгрывается, как правило, перед входом в дом \ дворец \ храм \ на так называемом пограничном поле. Смысловое значение этой территории — в нагнетании конфликта, напряжения между открытым, разыгрывающимся перед входом, и скрытым,

⁴³ Письмо О. Л. Книппер. 19 марта 1903 // Чехов и театр. С. 145.

⁴⁴ Письмо А. С. Суворину. 5 марта 1889 // Там же. С. 63.

упрятанным в глубине, внутри дома. Эту модель сценического пространства в ряде случаев использует и Чехов («Иванов». Действие первое; «Леший». Действие первое; отчасти — «Дядя Ваня». Действие первое).

Пространственное решение двух последних пьес Чехова — «Трех сестер» и «Вишневого сада», написанных под впечатлением чрезвычайного успеха «Чайки» и «Дяди Вани», усложняется и получает дополнительные характеристики. Здесь смысловая физическая децентрализация пространства и симультанное действие, будучи важнейшими эстетическими характеристиками постановок Станиславского, оказываются составным элементом самой чеховской пьесы. Так, в первом акте «Трех сестер» действие происходит одновременно в гостиной и в зале, где накрывают для завтрака. В зале происходит событие длительное и объективно существенное — праздничный завтрак и приготовления к нему, в гостиной крупным планом представляются субъективные мгновенные ощущения, переживания и личные короткие беседы действующих лиц. Персонажи переходят из гостиной в зал, выбегают из зала в гостиную. В гостиной остаются Ирина и Тузенбах в то время, когда все перешли в зал. Из зала выбегают Наташа и Андрей для решительного объяснения.

На первый взгляд может показаться, что автор следует пространственным приемам классической комедии, где в перерыве между событиями центрального сюжетного ряда появляются служебные персонажи, которые, беседуя друг с другом, открывают зрителю детали необычайной важности. Чехов, однако, отдает эту роль главным действующим лицам, отменяя тем самым прозрачную классическую иерархию, в соответствии с которой слабейший в какой-то момент оказывается умнейшим. Вместо комической перемены ролей и ролевой функции пространства Чехов создаёт иную картину мира, где главным в равной мере становятся и то / те, что вдали (праздничный завтрак) и то \ те, что вблизи (личные беседы). Вместе с тем меняет он и функцию второстепенного, прилагательного к главному пространства, превращая его в площадку

личного драматического раскрытия.⁴⁵ В этой ситуации так называемые комические перебивки основного события — праздничного завтрака, по сути, перебивками не являются, но предстают как симультанное параллельное действие: там готовятся к завтраку, завтракают — здесь в то же самое время происходит столкновение воль, стремлений, любви, наивности, равнодушия, себялюбия и т. п.

Тот же принцип симультанного пространства предлагается и в четвертом акте пьесы, где в глубине на дальних планах Маша прогуливается, Ирина покачивается на качелях, а вблизи на террасе Тузенбах прощается с Федотиком и Роде, Чебутыкин беседует с Кулыгиным, в окне / за окном внутри дома распоряжается Наташа. Еще в большей степени принцип симультанного действия осуществляется в третьем акте «Вишневого сада» — там, где одновременно продают имение (в невидимом физическом пространстве), пляшут на балу в ожидании результатов торга и ведут короткие беседы, на мгновение отвлекшись от танцев. Взаимозависимость и в то же время самозначимость этих действий очевидна. Здесь танцуют, потому что там продают, танцуют, чтобы справиться с томительностью ожидания, — сцена, что на продолжении долгого времени была, как известно, трудно понимаемой для западного зрителя. Персонажи, как и в «Трех сестрах», перемещаются из залы, где главное действие — бал, в гостиную, где — череда минутных пустячных событий, среди которых, однако, и жесткий разговор Раневской с Трофимовым о страхе, о правде и об инфантильности чувств. Пляски во время катастрофы и разговор о смысле жизни во время бала оказываются в этом случае не только контрапунктными, но и симультанными физическими действиями, создающими композиционно новый образ перформативного пространства.

Подхватывая культивируемый Станиславским прием мизансценической децентрализации, Чехов переносит его на собственную территорию, где перформативный мотив испытывается на прочность, становясь частью собственно чеховско-

⁴⁵ Позднее сегментный принцип сценического пространства развивается Мейерхольдом, а так называемая личная исповедальная площадка становится одним из важнейших элементов театра Эрвина Пискатора.

го художественного принципа смещения главного и второстепенного. Децентрализованное физическое пространство оказывается элементом композиционного замысла, приобретает смысловое наполнение, свидетельствует о частичности любого действия и помысла, любой истины.

Следует ли относиться к этим пространственно-композиционным переменам в двух последних драмах Чехова как к существенному художественному феномену? Думаю, что ответ на этот вопрос дает особое отношение Чехова к композиции, её ключевому, решающему значению в формировании художественного высказывания. В письме к Суворину, написанному еще в 1888 году, Чехов раскладывает творческий процесс на четыре стадии: «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует [...]», отдавая композиции решающую роль.⁴⁶

Библиография

С. Д. Балухатый. «Чайка в Московском художественном театре» // *Вопросы поэтики*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1990.

Г. Ю. Бродская. *Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневодская эпопея*. Москва: Аграф, 2000.

Е. Горбунова. *Мейерхольд репетирует «Тридцать три обморока»*. Москва: Аграф, 2002.

А. Г. Горнфельд. «Дузе. Вагнер. Станиславский» // «Театр». *Книга о новом театре*. Сб. статей. СПб.: Шиповник, 1908

М. О. Горячева. *Проблемы пространства в художественном мире Чехова*. 2010. <http://www.chekhoved.ru/index.php/library/dissert/60-2010-07-03-19-49-07#2-3-5-5>

Б. И. Зингерман. *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва: Наука, 1988.

Л. П. Климова. «Режиссерская реформа Московского Художественного театра» // *У истоков режиссуры*. Ред. С. В. Владимиров. Ленинград: изд-во ЛПИТМиК, 1976.

А. Р. Кугель [Номо Novus]. «Чайка». *Петербургская газета*, 19 октября 1896.

⁴⁶ Письмо к А. С. Суворину. 27 сентября 1888 // Письма (14). С. 207. Исключительное значение композиции в драматургии Чехова анализируется в Н. Golomb. *A new Poetics of Chekhov's Plays*. London: Sussex Academic Press, 2014.

В. Э. Мейерхольд. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Т. 1. Москва: Искусство, 1968. С. 85—86, 118—119.

З. Мелхингер. «Исказил ли Станиславский Чехова?» // *Чеховиана. Полет «Чайки»*. Ред. В. В. Гульченко, П. Н. Долженков и др. Москва: Наука, 2001.

Вл. И. Немирович-Данченко. *Письма*. Москва: Изд-во Художественный театр. 2003. Т. 1.

Патрис Пави. *Словарь театра*. Москва: Прогресс, 1991.

О. А. Радищева. *Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений*. Москва: изд-во Артист. Режиссер. Театр, 1997.

К. С. Станиславский. *Моя жизнь в искусстве*. Москва: Искусство, 1954.

К. С. Станиславский. *Работа актера над собой*. Часть 2. Москва: Искусство, 1955.

М. Н. Строева. *Чехов и Художественный театр*. Москва: Искусство, 1955.

«Чайка» в постановке Московского Художественного театра: Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Ред. и вступ. статья С. Д. Балухатого. Ленинград. Москва: Искусство, 1938.

А. П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем*. Москва: ГИХЛ, 1949. Т. 14 (2), 15 (3), 18 (6).

Чехов и театр. Ред. Е. Сурков. Москва: Искусство, 1961.

А. П. Чудаков. *Поэтика Чехова*. Москва: Наука, 1971.

П. Урбан. «Драматургия Чехова на немецкой сцене» // *Чехов и мировая литература*. Ред. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая. Москва: Наука.

David Allen. *Performing Chekhov*. London & New York: Routledge, 2000.

Mel Gordon. *Stanislavsky in America. An Actors Workshop*. London and New York: Routledge, 2009.

Christine Edwards. *The Stanislavsky Heritage: It's contribution to the Russian and American Theatre*. New York University Press, 1965.

Foster Hirsch. *A Method to Their Madness*. New York: Da Capo Press, 1984.

Harai Golomb. *A new Poetics of Chekhov's Plays*. London: Sussex Academic Press, 2014.

Laurence Senelick. *The Chekhov Theatre. A Century of the Play in Performance*, 1997.