

Проблемы изучения русской и зарубежной литературы: Сборник научных статей. Вып. 3. – Таганрог, 2002. – С.61-66

ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА В ПЬЕСЕ А.П.ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

В.В. КОНДРАТЬЕВА

Конец 80-х, 90-е гг. XIX в. отмечены кризисом русского драматического театра. В 1891 г. Чехов писал: "Из театра литераторов метлой гонят, и пьесы пишутся молодыми и старыми людьми без определенных занятий" [8, 65]. Помимо этого, Чехов отмечал незнание актерами жизни. Их плохая, безвкусная игра вызывала у писателя резкие суждения: "Я был в оперетке, видел в итальянском переводе "Преступление и наказание" Достоевского, вспоминал наших актеров, наших великих, образованных актеров и находил, что в игре их нет даже лимонада. Насколько человечны на сцене здешние актеры и актрисы, настолько наши свиньи" [П.,5,321]. Главное требование Чехова, особенно при постановке собственных пьес, заключалось в том, чтобы на сцене было меньше игры: "надо все как в жизни". Вл. И. Немирович-Данченко формулировал это следующим образом: "Наши требования к актеру: не играть ничего. Решительно ничего. Ни чувства, ни настроения, ни положения, ни слова, ни стиля, ни образа. Это все должно прийти само от индивидуальности, освобожденной от штампов, должно быть подсказано всей "нервной организацией актера" [4, 53-54].

В 1895 г. Чехов создает пьесу нового типа, в которой нарушает привычные законы драматургии. Изменения коснулись и художественного пространства.

Наша задача исследовать организацию художественного пространства театра в пьесе "Чайка" и выявить его эстетические функции.

Определяя суть данной категории, Д.С.Лихачев пишет: "В своём произведении писатель создает определённое пространство, в котором происходит действие" [2, 335]. В первом акте "Чайки" на эстраде, "наскоро сколоченной для домашнего спектакля" [С., 13, 5], ставится мистерия Треплева, таким образом, импровизированные подмостки становятся местом действия. Однако в чеховской пьесе театр как категория пространства приобретает еще одно качество, и в этой связи есть смысл напомнить замечание М. Ю. Лотмана: «... представление о том, что художественное пространство представляет собой всегда модель некоего естественного пространства же, оправдывается далеко не всегда. <...> Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п. <...> в художественной модели мира "пространство" подчас принимает на себя выраженные совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира" [3, 252].

Герои "Чайки" прямо или косвенно связаны с искусством, они много рассуждают и спорят о театре и литературе. Аркадина - известная драматическая актриса, Тригорин - популярный писатель. Заречная мечтает о славе на сцене. Почти все персонажи участвуют в разговорах о театре: Шамраев вспоминает о театральном представлении на ярмарке в Полтаве, о необычном случае в московском оперном театре. В пьесе упоминаются имена театральных знаменитостей: Сильва, Садовский, игру которого высоко ценил Чехов. Управляющий именем пускается в рассуждения о мастерстве современных актеров: "Пала сцена, Ирина Николаевна! Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни" [С., 13, 12]. А Дорн парирует ему: "Блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше" [С., 13, 12]. Проблемы театра и литературы волнуют начинающего писателя Константина Треплева. В своих творческих поисках он исходит, скорее всего, из неоромантизма: вдохновение он черпает в любви к женщине, темы для своих произведений берет из мира отвлеченных идей (в первой пьесе Константина Гавриловича центральной проблемой становится противостояние мирового добра и зла). Чеховский герой горячо проповедует новые

формы театра, традиционные приёмы категорически отвергает. Для него современный театр - это комната с тремя стенами, где "великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят пиджаки" [С, 13, 8].

В "Чайке" театр является не только предметом споров и размышлений, но и становится важным компонентом в пространственной организации пьесы. В первом действии театральная эстрада - это деталь сценического пространства: "Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озёра совсем не видно" [С., 13, 5]. Сцена становится условной границей, которая разделяет два мира, усадьбы Сори-на и треплевского театра. Однако при поднятии занавеса эта преграда исчезает.

Упомянутая в заставочной ремарке первого акта широкая аллея, "ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру», соединяет две точки пространства: зрительные места и озеро. В результате происходит *взаимопроникновение двух сценических пространств*, возникает эффект их объединения. Этому эффекту способствует прием "театра в театре". Вл. И. Немирович-Данченко необычно построил мизансцену в эпизоде спектакля Треплева. Скамейку, на которой должны были сидеть Аркадина, Тригорин, Сорин, Дорн и другие, режиссер разместил вдоль рампы, "перед самой суфлерской будкой", таким образом, действующие лица сидели спиной к зрителям. Это было непривычно для театра, но подсказано самим автором пьесы, он как бы уравнивал людей, сидящих в зале, и сценических героев в роли зрителя. В связи с этим В.Руднев осмысливает особенности организации пространства в "Чайке" с точки зрения ритуально-мифологического сознания. Театр вышел из ритуального действия, пространство которого можно определить понятием "здесь". Но, "когда ритуально-мифологическое сознание разрушается, - отмечает ученый, - на смену порядку и предопределенности приходит случай, эксцесс. Возникает противопоставление здесь и там. Так ритуальное пространство, где нет деления на зрителей и участников, разделилось на зал и сцену" [5, 12]. Но "уже у Чехова, театральное пространство становится предметом иронического переосмысления. В "Чайке" появляется сцена на сцене, где вместо декораций - настоящая природа" [5,13]. Драматург стремится устранить устойчивое противопоставление там — здесь.

Аллея, как известно, - это дорога, обсаженная с обеих сторон деревьями. В конце первого действия в монологе Дорна возникает образ пути - дороги: "И вот еще что. В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас" [С., 13, 19]. Следовательно, упомянутый выше образ приобретает аллегорическое значение творческого пути. Эпитет "живописный" подчеркивает яркость, образность и выразительность произведений, что и подразумевает Дорн, однако его можно истолковать как сочетание "писать жизнь". Актуальным становится значение связи искусства с жизнью, и расположение аллеи в пространственной организации первого действия пьесы буквально выражает этот смысл.

В театре Треплева, в творческой задумке молодого драматурга возникает идея открытого пространства, которая воплощается буквально: "Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких" [С., 13,7]. Лотман по поводу декораций писал: "Нарисованное на них пространство должно создавать иллюзию пространства сцены и как бы быть её продолжением. Однако между сценой и её продолжением на декорации есть существенная разница: действие может происходить только на пространстве сценической площадки. Только это пространство включено во временное движение, только оно моделирует мир средствами театральной условности. Декорация же, являясь фиксацией *продолжения* сценического пространства, на самом деле выступает как его *граница*" [3, 252]. В театральной постановке Константина Гавриловича важную роль играют настоящая луна и реальное озеро, на фоне которого появятся багровые глаза "отца вечной материи". Деревенский пейзаж взаимодействует со сценическим пространством и становится местом действия пьесы Треплева. Сам А.П.Чехов в определенной мере как бы снимает ус-

ловность сценической границы, что подтверждается дальнейшим развитием действия. Например, в третьем акте сцена на некоторое время остаётся пустой: "Все уходят вправо. Сцена пуста. За сценой шум, какой бывает, когда провожают. Горничная возвращается, чтобы взять со стола корзину со сливами, и опять уходит" [С., 13, 44]. Тем не менее, художественное пространство в этом эпизоде заполнено, поскольку активизируются функции внесценического пространства: шум за сценой говорит о том, что события продолжают развиваться.

Открытое пространство создаётся также за счет цитирования Шекспира и идеи бесконечности в пьесе Треплева. Перед началом спектакля Аркадина и Константин обмениваются репликами из "Гамлета". Ирина Николаевна произносит следующую фразу: "Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах - нет спасенья!" [С., 13, 12]. После этого автор в прологе своей драмы обращается к старым, почтенным теням с просьбой усыпить присутствующих. Последние, в том числе и Аркадина, закрывают глаза и, таким образом, как бы буквально обращают взгляд внутрь себя. Затем начинается монолог Мировой Души. Данная последовательность эпизодов (реплика Гертруды, произнесенная Аркадиной и обращенная к сыну; просьба Треплева усыпить присутствующих и их закрытые глаза, обращенные "внутрь себя"; монолог Мировой Души) наводит на мысль, что содержание этого монолога может быть соотнесено с каждым, кто смотрит представление. А.С.Собенников в этой связи пишет, что "монолог Мировой Души проходит через всю пьесу Чехова, многообразно варьируясь в сюжетных линиях, в раскрытии судеб героев" [6, 118]. В пьесе Треплева, кроме вечной темы противостояния добра и зла, духа и материи, единства всего сущего, аллегорически выражаются проблемы, касающиеся искусства. "Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. <...> И я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь" [С., 13, 13]. В этом отрывке из монолога Мировой души раскрывается суть писательского и актерского ремесла - умение перевоплощаться. Таким образом, организованное пространство раздвигает временные грани.

В эмоционально-смысловом поле театра развивается мотив рутины: «... И вы, бледные огни, не слышите меня... Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари, но без мысли, без воли, без трепетания жизни" [С., 13, 13]. Образ гнилого болота вызывает ассоциации с застоем, со статичностью. Здесь может возникнуть реминисценция современного Чехову театра: суетности и отсутствия значительных мыслей.

Важным компонентом в мире пьесы Треплева является луна. Не случайно герой напоминает, что занавес поднимут, когда она взойдет. Так намечается связь между двумя образами театра и луны. Последняя всегда предвещала какое-нибудь несчастье или смерть. Под смертью в искусстве можно подразумевать застой, рутинерство. Во втором акте в монологе Тригорина луна упоминается при характеристике творческого процесса: "Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен ..." [С., 13, 29]. Слова «день и ночь» очерчивают замкнутый временной круг, и троекратный повтор "я должен" в связке со словами «день и ночь» формирует мотив тупика и повторяемости.

В четвертом акте луна становится атрибутом пейзажа, над которым работает Константин. «Треплев (собирается писать; пробегает то, что уже написано) <...> Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приёмы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса - вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе ...» [С., 13, 55]. Детали: горлышко разбитой бутылки и тень от мельничного колеса, вызывают ассоциации с замкнутой линией. Более того, колесо водяной мельницы вращается, движется, но стоит на месте. В пьесе продолжает раскрываться тема рутины.

В четвёртом действии в пространстве, созданном образом театра, развивается мотив несчастья. Медведенко говорит Маше: «<...> Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот те-

атр. Стоит голый, безобразный, как скелет, а занавеска от ветра хлопает» [С., 13, 45]. Если в первом действии на сцене домашнего театра разыгрывалась драма вселенского одиночества и гибели всего живого, то в последнем акте сам театр, похожий на скелет, предвещает близкую трагедию.

Как и содержание треплевской пьесы, образ "умершего" театра начинает соотноситься с героями "Чайки". Он как бы подчеркивает драматизм несбыточности их мечтаний: Машу никогда не полюбит Треплев, а Медведенко так и не станет любимым мужем; чувство Константина к Нине останется безответным, молодому человеку не удастся достигнуть своих целей и реализоваться в творчестве; Тригорин не поднимется до высот Тургенева. Что касается Заречной, то театр - скелет олицетворяет гибель её светлых иллюзий. Немирович-Данченко почувствовал, как отмечает М.Строева, что "тема столкновения мечты с действительностью раскрывается драматургом по-новому" [7, 23]. Значительная роль в этом отводится особой организации художественного пространства театра, которое можно осмыслить как пространство - метафору.

Примечания

1. Бердников Г. Чехов - драматург. М., 1972.
2. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
3. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
4. Немирович-Данченко Вл.И. о творчестве актера. Хрестоматия. М., 1973. б. Руднев В. Здесь-там-нигде: Пространство и сюжет в драматургии // Московский наблюдатель. М., 1994. - № 3/4.
6. Собенников А.С. Художественный символ в драматургии А.П.Чехова: Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск, 1989.
7. Строева М. Чехов и художественный театр. М., 1955.
8. Чехов А.П. ПСС и П в 30-ти томах. Т. 3. М., 1974-1983. Здесь и далее А.П.Чехов цитируется по Поли. собр. соч. в 30 т. В скобках за текстом указаны том и страница, буква "С" означает - сочинения, "П" - письма.