

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Пяо Хуэйминь

Изображение театра как социокультурного института

в творчестве А.П. Чехова

Специальность 5.9.1. Русская литература

и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук

профессор И. А. Беляева

Москва – 2025

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТЕАТР В ЖИЗНИ А.П. ЧЕХОВА	24
1.1. ПРОБУЖДЕНИЕ ИНТЕРЕСА ЧЕХОВА К ТЕАТРУ В ЮНЫЕ ГОДЫ	24
1.2. ТЕАТР И АКТЕРСКАЯ ИГРА В ЧЕХОВСКУЮ ЭПОХУ	27
1.3. ОТНОШЕНИЕ ЧЕХОВА К ТЕАТРУ	37
1.4. МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ВО ВРЕМЕНА ЧЕХОВА: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ	52
ВЫВОДЫ К ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	66
ГЛАВА II. СОЦИАЛЬНЫЙ МИР ТЕАТРА И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ПРОЗЕ ЧЕХОВА.....	68
2.1. ТЕАТР КАК МЕСТО ДЕЙСТВИЯ И КОММУНИКАЦИИ	68
2.2. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗРИТЕЛИ В ПРОЗЕ ЧЕХОВА	80
2.3. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ИЕРАРХИИ.....	97
2.4. ЭКОНОМИЧЕСКАЯ И СОЦИАЛЬНАЯ-БЫТОВАЯ СФЕРЫ ЖИЗНИ АКТЕРОВ.....	109
2.4.1. <i>Бедность и пьянство как общность быта</i>	110
2.4.2. <i>Семейная сфера и любовная ситуация как отражение социальной жизни людей театра</i>	115
ВЫВОДЫ КО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	128
ГЛАВА III. ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕАТРА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ИНСТИТУТА В ПЬЕСЕ «ЧАЙКА».....	132
3.1. ДОМАШНИЙ ТЕАТР КАК МЕСТО ДЕЙСТВИЯ И ПОЛЕ КОММУНИКАЦИИ.....	133
3.2. ЗРИТЕЛИ КАК КРИТИКИ	139
3.3. ИЕРАРХИЧНОСТЬ ТЕАТРА В ПЬЕСЕ	147
3.4. ЛЮДИ ИСКУССТВА: РЕПУТАЦИИ И УСПЕХ	153
3.4.1. <i>Две актрисы: известная и безвестная</i>	153
3.4.2. <i>Два писателя: стратегии творчества и повседневная жизнь</i>	170
ВЫВОДЫ К ТРЕТЬЕЙ ГЛАВЕ	183
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	188
БИБЛИОГРАФИЯ.....	194

Введение

Настоящая диссертация посвящена изучению специфики изображения театра как социокультурного института в творчестве Чехова. Театр служит не только местом художественного производства, но и узлом социального взаимодействия, культурного потребления и формирования личностной идентичности, выполняет множество культурных и общественных функций. И в сочинениях Чехова, с его уникальной художественной точки зрения, запечатлены тончайшие изменения, которые переживал русский театр в конце XIX века.

Нетрудно заметить наличие фактов частого присутствия театра не только в художественных сочинениях Чехова, но и в его письмах, частных высказываниях и публицистике. Например, первый сборник Чехова – «Сказки Мельпомены» (1884) посвящен именно театральной тематике.

Чехов в письме А. С. Суворину от 27 октября 1888 года пишет, что у него в голове «целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды» [П. III: 47]. В фокусе нашего внимания – «армия» людей, связанных с театром в произведениях Чехова.

Наше исследование выходит за рамки простой систематизации высказываний Чехова о театре. Мы хотим рассмотреть специфические характеристики театра как особенного социокультурного образования, представленного писателем, поскольку, изображая людей театра, описывая театральную сцену или зрительный зал и проч., Чехов захватывал в свое поле зрения не только саму эстетику театра, но и социально-бытовую,

экономическую, коммуникативную, образовательную и др. сферы театральной жизни. Для всестороннего понимания этих характеристик в данной работе подчеркивается ценность междисциплинарного подхода, объединяющего литературоведческие и социологические теории, т. е. мы используем социологическую перспективу при изучении и анализе театральной темы в текстах Чехова.

До сих пор исследования, связанные с освещением проблемы «Чехов и театр», как правило, были сосредоточены на драматургических произведениях писателя, на чеховской концепции театра, на изучении высказываний Чехова о театре или на функционировании отдельных театральных элементов в его прозе.

Степень разработанности темы. В книге «Проблемы драматургического анализа. Чехов»¹ С. Д. Балухатого существует специальная глава, посвященная ситуации театра чеховского времени и критической позиции Чехова по отношению к театру. Развивая мысли вышеупомянутой книги, С. Д. Балухатый вновь обращается к этой теме в книге «Чехов драматург». Исследователь раскрывает взгляд Чехова на театр 1880-х годов, в работе анализируются статьи, заметки, очерки, и др. тексты, связанные с театральными вопросами. С. Д. Балухатый также обобщает взгляды, высказанные в письмах писателя, на творчество некоторых драматургов-современников².

¹ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. 186 с.

² Балухатый С. Д. Чехов драматург. Л.: Гослитиздат, 1936. 319 с.

В работе Г. П. Бердникова «Чехов-драматург»³ также приводятся чеховские оценки актеров 1880-х годов. Автор полагает, что Чехов признает дарование нескольких русских артистов, но считает, что у них отсутствует «школа». Исследователь, анализируя письма, сопоставляет мнения Чехова и Н. А. Островского и отмечает, что взгляды начинающего писателя и выдающегося драматурга совпадают: оба считают, что русский театр находился в то время в упадке.

Анализ впечатлений Чехова от постановок его пьес занимает большое место в работе М. О. Горячевой⁴.

Э.А. Полоцкая подтверждает значение писем Чехова для понимания поэтики его произведений, особенно драматургических. Автора книги интересует «отражение в самой художественной структуре чеховских писем его драматургического таланта», по мнению исследователя, рассмотрение писем Чехова дает «лишь косвенные указания на происхождение пьес, но зато это приближает нас к их внутренним (т.е. чисто творческим) истокам»⁵.

В книге Л.Е. Бушканец открываются своеобразные ракурсы изучения литературной репутации Чехова, исследование которого, по мнению автора книги, связано с социологией литературы. Исследовательница особое внимание уделяет материалам, в которых отражена история взаимоотношений

³ Бердников Г. П. Чехов — драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М.: Искусство, 1981. 356 с.

⁴ Горячева М. О. «Театральный роман», или Любил ли Чехов театр? [Электр. ресурс] // Нева. 2009. №. 12. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2009/12/teatralnyj-roman-ili-lyubil-li-chehov-teatr.html>. (дата обращения: 25.06.2024.). С. 160–174.

⁵ Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2001. С. 63.

Чехова и зрителя⁶.

Г. И. Тамарли рассмотрела мнение Чехова о театре в отдельных заметках и фельетонах. Исследователь полагала, что у Чехова имеют место «типологические схождения» с ирландским писателем Джойсом, что они «были единомышленниками в вопросах театра и драмы»⁷.

В диссертации также аналитически систематизированы работы ученых, изучающих разные аспекты театральной проблематики, представленной в ранних произведениях Чехова. За последние десятилетия число таких работ возросло. В частности, в монографии В. Н. Гвоздея⁸ раскрываются особенности изображения людей театра в ранних рассказах, таких как «Он и она», «Барон», «Мечь» и «На кладбище». К. С. Толченова⁹ анализирует описание жизни актеров в раннем и зрелом периоде творчества писателя и детально рассматривает, как представлена у Чехова провинциальная актерская богема. В статье К. В. Борисовой¹⁰ описываются особенности жестового поведения актеров в ранних театральных рассказах А. П. Чехова. В коллективной монографии Бахрушинских чтений «Театр в движении эпох» опубликован ряд статей, посвященных театральной среде, изображенной у

⁶ Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...» А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. Казань: Казанский ун-т, 2012. 755 с.

⁷ Тамарли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества): монография. Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2012. С. 211.

⁸ Гвоздей В. Н. Секреты чеховского художественного текста: Монография. Астрахань: Изд-во АГПУ, 1999. 127 с.

⁹ Толченков К. С. Проблема человека и его творческой несостоятельности в произведениях А. П. Чехова // Грамота. 2009. №. 2. (21) С. 136–137.

¹⁰ Борисова К. В. Актеры в жизни и на сцене (особенности жестового поведения героев ранней прозы А.П. Чехова) // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. №. 87. Ч. 1. С. 36–39.

раннего Чехова, в частности, это работы Е. Н. Петуховой¹¹ и А. Н. Яркого¹². В статье Л. Г. Тютеловой¹³ сопоставляется жизнь героев-актеров в двух пьесах: «Лебединая песня» и «Вишневый сад».

В последнее время ученые проявляют интерес и к сопоставительным исследованиям. Так, З. И. Мохаммади¹⁴ главным образом обращает внимание на театральные произведения Чехова и Островского и проводит сопоставительный анализ театральной темы у обоих драматургов, отмечая общность в их подходе к женским персонажам. Е. Е. Яблонская¹⁵ сравнивает образы артистов у Чехова и Г. Газданова и считает, что для Чехова профессия актеров и актрис не менее важна, чем профессия врача. Е. Е. Яблонская сделала подробный обзор артистов театра почти во всех произведениях Чехова и пришла к выводу, что отношение Чехова к большинству артистов явно отрицательное. В. Я. Малкина сосредоточивает свое внимание на образе трагика — в рассказе Чехова «Трагик» и рассказе И. Э. Бабеля «Ди Грассо». Автора интересует описание спектакля как синтетического явления, и в конце работы делается вывод о том, что сценическое действие в обоих рассказах «не

¹¹ *Петухова Е. Н.* Актеры и театральная среда в ранней прозе А.П. Чехова // Литература и театр. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 59–64.

¹² *Ярко А. Н.* Различные аспекты театральной жизни в эпике А. П. Чехова // Литература и театр. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 65–69.

¹³ *Тютелова Л. Г.* Образ актёра рубежной эпохи в театре А.П. Чехова и Вадима Леванова (Лебединая песня и Смерть Фирса) // Литература и театр. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 70–75.

¹⁴ *Мохаммади З. И.* Проблема "человек в искусстве" в творчестве А.Н. Островского и А.П. Чехова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2011. № 4. С. 176–180.

¹⁵ *Яблонская Е. Е.* Образы актеров и актрис в творчестве А.П. Чехова и Г. Газданова // Театр в движении эпох: материалы междунар. науч. конф. "Бахрушинские чтения". Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2017. С. 118–127.

уступает по синтетичности спектаклю»¹⁶.

Существуют статьи, посвященные театральной проблематике в отдельных произведениях Чехова. Л. С. Артемьева¹⁷ анализирует провинциальную театральную среду в ранних рассказах Чехова, автор в основном фокусируется на следующих трех произведениях: «После бенефиса», «Юбилей» и «Критик». В работе Ю. В. Подковырина¹⁸ затрагивается феномен художественной инкарнации смысла в рассказе «Актёрская гибель». Т. Е. Автухович¹⁹ анализирует театральную ситуацию в рассказе «Юбилей» с уникальной точки зрения. Исследователь замечает, что соединение слов, жестов, мимических эмоций между каждым исполняющим персонажем подчеркивает театральность и искусственность церемониала. Е. И. Башилова говорит о проблеме преодоления отчуждения в рассказах по теме театра Чехова. Например, в рассказе «Мечь», как замечает исследовательница, чеховская сатира на превращение прекрасной любви в фетиш героини полна лиризма, а превращение комика в подлого интригана «соответствует амплуа злодея в жизни»²⁰.

¹⁶ Малкина В. Я. Театральность в рассказе ("Трагик" А. П. Чехова" и "Ди Грассо" И. Э. Бабеля) // Молодые исследователи Чехова: сборник. М.: Изд-во Моск. университета, 2005. Т. 5. С. 240–246.

¹⁷ Артемьева Л. С. Провинциальное и столичное в "театральных" рассказах А.П. Чехова 1880-х гг. // Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием "Жизнь провинции как феномен духовности". Изд-во "Дятловы горы", 2013. С. 11–14.

¹⁸ Подковырин Ю. В. Феномен художественной инкарнации смысла (на материале рассказа А. П. Чехова "Актёрская гибель") // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 16. С. 137.

¹⁹ Автухович Т. Е. Юбилейное красноречие в зеркале чеховской пародии // Язык. Культура. Коммуникация. 2015. № 2(18). С. 235–243.

²⁰ Башилова Е. И. «Искусство - самый радикальный утешитель!» О проблеме преодоления отчуждения в ранних рассказах А.П. Чехова // Русская словесность. 2010. № 2. С. 20–22.

Театральной теме в зрелых произведениях Чехова, где она становится более сложной и многогранной, посвящено значительное число исследований.

В. Б. Катаев в одной из своих последних монографий рассматривает образ антрепренера Кукина из повести «Душечка». Ученый справедливо считает, что Кукин – это «цирковой клоун-неудачник»²¹. В этой же работе исследователь много внимания уделяет прототипической основе образа Кати из «Скучной истории», которая пошла в актрисы. Возможный прототип Кати – это приятель Чехова, беллетрист Иван Леонтьевич Леонтьев-Щеглов, у которого была схожая страсть к театру²². В. Б. Катаев²³ также обращается к чеховской «Чайке», отмечая неакцентированность какой-то одной определенной, специальной проблемы в этой пьесе.

Как писал Ежи Фарыно, «Чайка» – это «пьеса о пьесе»: «художественный конфликт здесь возникает в результате сопоставления того, что говорится об искусстве в пьесе, и того, как решена сама пьеса»²⁴.

Стоит отметить, что внимание современных исследователей, касающихся театральной проблематики в сочинениях Чехова, часто обращены именно к «Чайке» — к пьесе в целом и к отдельным ее «театральным деятелям», актерам и писателям/драматургам. Так, интерпретации «Моей жизни» и «Чайки», которые представлены Н. М. Щаренской²⁵ в связи с ролью метафор в

21 Катаев В. Б. К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 116.

22 Там же. С. 104.

23 Там же. С. 152.

24 Ежи Фарыно. Семиотика чеховской «Чайки» // "Чайка". Продолжение полета. Продолжение полёта. Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С.71.

25 Щаренская Н. М. Шекспир по-русски: Искусство жизни в повести А. П. Чехова «Моя жизнь» // Чехов и Шекспир: Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им.

обрисовке жизненных обстоятельств и внутреннего мира героев, очень важны для нашего исследования. П. Н. Долженков²⁶ справедливо обращает внимание на психологические проблемы у Треплева и Нины в «Чайке», ставит вопрос о мере их таланта. Центральной фигурой в статье Гарая Голомба²⁷ является Нина Заречная. Стремление Нины к театральному искусству автор приравнивает к «голоду чайки».

Видят в «Чайке» проблему «манипуляции» в связи с образом Аркадиной М. А. Волчкевич²⁸ и А. С. Собенников²⁹. Другие исследователи отмечают театральность поведения Аркадиной в жизни. Например, С. М. Козлова пишет, что внешние формы и правила жизни Аркадиной «так же театральны»³⁰. А К. М. Захаров³¹ полагает, что Аркадина делает все для показа, и главная тема ее импровизаций – «театр и его значение для нее».

З. И. Мохаммади³² в своей статье считает «творческую деятельность» важной в пьесе «Чайка» и полагает, что в ней Чехов создал новый тип

А.А.Бахрушина, 2016. С. 226–236; *Щаренская Н. М.* Искусство и жизнь в пространственно-метафорических образах: «Чайка» А. П. Чехова // Продолжение полёта. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 138–151.

²⁶ *Долженков П. Н.* Эволюция драматургии Чехова: Монография. М.: МАКС. Пресс, 2014. С. 22.

²⁷ *Голомб Гарай.* Полет чайки сквозь текст пьесы: пример чеховской сдержанности // Продолжение полёта. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 82–88.

²⁸ *Волчкевич М. А.* "Чайка". Комедия заблуждений. М.: Пробел-2000, 2013. 140 с.

²⁹ *Собенников А. С.* "Чайка" А. П. Чехова в свете гендерной психологии и психоанализа // Сибирский филологический журнал. 2021. № 1. С. 82–95.

³⁰ *Козлова С. М.* Сценическая архитектура "Чайки" А. П. Чехова и смысл // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 42.

³¹ *Захаров К. М.* Роли Аркадиной в комедии А. П. Чехова "Чайка" // Известия Саратовского университета. 2016. Т. 16. № 2. С. 183.

³² *Мохаммади З. И.* Человек и искусство в пьесе А. П. Чехова "Чайка" // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2010. №. 4. С. 218–222.

персонажа, который «способен к реальному, созидательному труду»³³, очевидно, исследователь оптимистично рассматривает проблему искусства в пьесе.

Совсем недавно вышла монография «"Чайка" А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст»³⁴ А. Г. Головачевой (2022). Автор монографии тщательно анализирует поэтику «Чайки» в контексте литературной и театральной ситуаций на рубеже XIX–XX веков. Исследовательница стремится ответить на вопрос о мере таланта Треплева, размышляет о скрытых смыслах харьковской гастрольной Аркадиной и др.

Таким образом, интерес Чехова к театру, который отражен в его прозе и драматургии как раннего, так и зрелого периода, в его эпистолярной и публицистике, отмечен исследователями давно. Однако исследования, в основном, сосредоточены на функциональности театральных элементов, мотивов, персонажей в конкретных текстах Чехова, но не касаются того, как представлена была в произведениях писателя театральная ситуация в целом, какие процессы переживал театр, какие отношения были между участниками театрального дела, на какого зрителя ориентировался актер и антрепренер и что хотел от театра зритель. Для нас важны не просто отдельные упоминания о театре, актерах или зрителях в сочинениях Чехова, а вопрос о том, как в чеховском тексте находил свое отражение театр как социокультурный институт, представляющий собой одну из важнейших сфер жизни в

³³ Там же. С. 218.

³⁴ Головачева А. Г. "Чайка" А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. 235 с.

России конца XIX века.

В этой связи в теоретико-методологическом плане для нашего исследования будут важны работы по социологии театра.

Литература институциональна, а театр, как литературное и одновременно социальное явление, также институционален. Мы будем рассматривать поле культуры как систему институтов, одним из которых является театр. Черты театра как социокультурного института отражаются и в литературе.

Книга П. Бурдьё «Социальное пространство: поля и практики»³⁵ предлагает анализ литературного поля и лежащих в его основе механизмов. Бурдьё рассматривает отношения между авторами, текстами и их социальным контекстом, выявляя глубинные структуры, формирующие литературные произведения. Одним из центров теории Бурдьё является идея капитала. Он утверждает, что производители искусства накапливают капитал в виде культурных, социальных и символических ресурсов. И этот капитал дает им влияние и власть в литературном поле. В то же время на литературное поле влияют более широкие социальные структуры, такие как классовая, гендерная и расовая, которые определяют распределение капитала и власти.

В работе О. С. Копаловой³⁶ анализируется взаимодействие между

³⁵ Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики / Пер. с франц.; Отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 2005. 577 с.

³⁶ Копалова О. С. Театр и зритель: институциональные аспекты взаимодействия: дис. канд. филол. наук: 22.00.06. / Копалова Ольга Сергеевна. Екатеринбург. 2001. 145 с.

театром и зрителями. В диссертации исследователь выявляет социальные функции театра, важнейшей из которых, по мнению автора, является коммуникативная функция.

В исследовании М. Шевцовой³⁷ также подчеркивается социальная природа театра. В театре все работает на то, чтобы постановка пьесы получилась и, в свою очередь, зритель был доволен. Поэтому современные исследователи социальной природы театра всегда подчеркивают его коллективную природу, которая невозможна без коммуникации тех, кто служит в театре.

Автор статьи «Театральное поле в социологической перспективе искусства»³⁸ Ду Сяоцзе с точки зрения социологии искусства рассматривает театральное поле как систему власти, состоящую из произведения, художника, драматурга, ценителей и покровителей. Исследование подчеркивает влияние изменений факторов власти внутри театральной сцены на общую структуру театральной сцены.

Как и Ду Сяоцзе, Ши Мэнцзяо³⁹ анализирует театральное поле с помощью теории П. Бурдьё. Исследователь утверждает, что театральное поле относительно независимо от индивидуального сознания и личной

³⁷ 玛利亚·谢弗索娃 剧场和表演的社会学研究 // 中央戏剧学院学报《戏剧》2022. 第 4 期: 1-12. (Шевцова Мария. Социологическое исследование театра и спектакля // Журнал Центральной академии драмы «Драма». 2022. № 4. С. 1–12.)

³⁸ 杜晓杰 艺术社会学视野中的戏剧场 // 戏剧文学. 2015. 第 11 期: 69-73. (Ду Сяоцзе Театральное поле в социологической перспективе искусства // Драматическая литература. 2015. № 11. С. 69–73.)

³⁹ 史梦娇 布尔迪厄艺术社会学视域下的戏剧场探析 // 艺术评鉴. 2022. 第 22 期:173-176. (Ши Мэнцзяо Исследование поля театра в социологии искусства Бурдьё // Художественная критика. 2022. №.22. С. 173–176.)

воли, у него своя система, что оно иерархично с точки зрения уровня власти театральных деятелей, то есть здесь отражен феномен подчинения. В то же время театр находится в состоянии борьбы с другими видами искусства, а также борьбы между различными участниками внутри этого поля.

Сунь Хуэйчжу⁴⁰ выдвигает необходимость всестороннего изучения театра с точки зрения театральной культурологии, включающей три измерения: материальную форму, институциональную структуру и духовную составляющую. Ее исследование выявило многогранные функции театра в обществе, в том числе как средства культурной деятельности, единицы социальной организации и отражения социальной мысли.

Т. О. Адрианова⁴¹ рассматривает театр как сложный социокультурный феномен, включающий в себя не только многочисленные аспекты искусства, но и обладающий образовательной, развивающей и социализирующей функциями. Она воспринимает театр как адаптивную систему, призванную удовлетворять социокультурные потребности и играть определенную роль в социальном взаимодействии. В другой работе исследовательницы⁴² выявлены социальные функции

⁴⁰ 孙惠柱 剧场文化学刍议 // 中央戏剧学院学报《戏剧》2022. 第1期: 14-27. (Сунь Хуэйчжу Размышления о театральной культурологии // Журнал Центральной академии драмы «Драма». 2022. № 1. С. 14–27.)

⁴¹ Адрианова Т. О. Театр как социокультурный феномен // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 7(168). С. 82–85.

⁴² Адрианова Т. О. Социальные функции театра // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 35 (289). С. 91–94.

театра, например, познавательная, оценочная, регулятивная, игровая, ценностная и др.

В качестве **теоретико-методологической базы** для нашей диссертации важны фундаментальные работы по творчеству Чехова. Чеховедение в России можно охарактеризовать как довольно развитую область исследования творчества писателя и драматурга. Мы учитываем труды ведущих советских, российских и зарубежных исследователей творчества А.П. Чехова – А.П. Чудакова⁴³, А.П. Скафтымова⁴⁴, В.Б. Катаева⁴⁵, Г.А. Бялого⁴⁶, З.С. Паперного⁴⁷, Г.П. Бердникова⁴⁸, А.М. Туркова⁴⁹, Б.И. Зингермана⁵⁰, Д. Рейфилда⁵¹, Г.Ю. Бродской⁵², Э.А. Полоцкой⁵³, А.Г. Головачевой⁵⁴, П.Н.

⁴³ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: «Наука», 1971. 291 с.; Чудаков А.П. А. П. Чехов в прижизненной критике. 1882–1904: Т. 1. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2022. 528 с.

⁴⁴ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. 543 с.

⁴⁵ Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Моск. университета, 1989. 261 с.; Катаев В. Б. К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 246 с.; Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Издательство Моск. университета, 1979. 326 с.; Катаев В. Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова: В помощь преп., старшеклассникам и абитуриентам. М.: Изд-во Моск. университета, 1998. 108 с.; Катаев В. Б. Спор о Чехове: конец или начало? // А.П. Чехов: Pro et contra: Современные аспекты исследования (2000–2020): Антология. СПб.: РХГА, 2022. С. 15–22.

⁴⁶ Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Очерки. Л.: Советский писатель, 1981. 400 с.

⁴⁷ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...». Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.

⁴⁸ Бердников Г. П. Чехов — драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М.: Искусство, 1981. 356 с.

⁴⁹ Турков А. М. А. П. Чехов и его время. М.: Советская Россия, 1987. 528 с.

⁵⁰ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 382 с.

⁵¹ Рейфилд Д. Understanding Chekhov: A crit. study of Chekhov's prose a. drama. London: Bristol classical press, 1999. 295 с.; Д. Рейфилд Жизнь Антона Чехова, пер. с англ. О. Макаровой. М.: Б.С.Г. Пресс, 2010. 779 с.

⁵² Бродская Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея. М.: АГРАФ, 2000. Т.1. 285 с.

⁵³ Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М.: Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2001. 238 с.

⁵⁴ Головачева А. Г. "Чайка" А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. 235 с.; Головачева А. Г. Антон Чехов, писатель и читатель: Монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2023. 344 с.

Долженкова⁵⁵, Р.Б. Ахметшина⁵⁶, Л.Е. Бушканец⁵⁷ и др.

Актуальность диссертации обусловлена прежде всего тем, что в ней в широком контексте рассматривается проблема изображения театра как социокультурного института в творчестве Чехова, которая до сих пор остается малоизученной. Анализ чеховских текстов позволит проследить, каким образом театр аккумулирует в себе социальную и культурную жизнь общества и как изменения в обществе отражаются на культурных, коммуникативных и иных потребностях людей. Систематизируя элементы театральной жизни, которые представлены в сочинениях Чехова, мы ожидаем, что сможем предложить более полную с учетом социокультурной оптики, интерпретацию литературных произведений писателя.

Цель данной работы состоит в изучении особенностей отражения театра как социокультурного института в прозе и драматургии Чехова на разных этапах его творческой деятельности.

Для реализации цели были поставлены следующие **задачи**:

— систематизировать источники и данные о состоянии современного Чехову театра;

— определить отношение Чехова к театру на основе его авторских высказываний в письмах, заметках, статьях и других нехудожественных

⁵⁵ Долженков П. Н. Эволюция драматургии Чехова: Монография. М.: МАКС. Пресс, 2014. 259 с.

⁵⁶ Ахметшин Р. Б. Грани литературной репутации А.П. Чехова: между аксиомой и мифом / Russian Studies / Institute for Russian, East European and Eurasian Studies, Seoul National University, T. 24. № 2. С. 445–485.

⁵⁷ Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...» А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. Казань: Казанский ун-т, 2012. 755 с.

произведениях;

— проанализировать и систематизировать описание социальной структуры театра (театральные иерархии, быт и ценности актеров и зрителей, социальные задачи театра) в прозе Чехова;

— описать трансформационные процессы, происходящие в театре, и специфику их отражения в пьесе Чехова «Чайка».

В ходе исследования преимущественно реализован системный подход к анализу и интерпретации литературного произведения наряду с аспектным его изучением в рамках заданной темы, а также междисциплинарный подход, опирающийся на исследования в области социологии театра, который позволяет подчеркнуть значимость социального существования литературы.

Объектом исследования являются художественные и нехудожественные произведения Чехова, в которых затрагиваются вопросы функционирования театра.

Предмет исследования составляет анализ механизма представления театра как особого вида искусства в письмах, заметках, рассказах, повестях и пьесе «Чайка» Чехова, в которых разрабатывается театральная тема.

Материалом исследования послужили тексты Чехова из полного собрания сочинений и писем писателя в тридцати томах (1974–1986), воспоминания современников.

Теоретическая значимость работы определяется комплексным подходом к сочинениям Чехова, которые рассматриваются как литературные источники, в которых отражено социокультурное своеобразие русского театра

конца XIX века, с учетом чеховской оптики и оценок. Диссертация позволяет расширить научные перспективы для понимания роли и функции театра в обществе и культуре при чтении произведений Чехова.

Научно-практическое значение настоящей работы заключается в возможности использования ее результатов в образовательных курсах по русской литературе не только в России, но и в Китае.

Научная новизна диссертации определяется тем, что в ней впервые представлен системный анализ отражения социокультурной институциональной характерности театра во всех произведениях Чехова.

Достоверность и обоснованность полученных результатов подтверждается системным подходом к проблеме отражения театра как особого социокультурного института в творчестве А. П. Чехова, а также значительным объемом литературного материала, с применением как литературоведческих, так и междисциплинарных методов исследования.

Структура диссертации включает в себя введение, три главы, заключение и список использованной литературы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Чехов с юности проявлял большой интерес к театру, который в конце XIX века переживал значительные изменения (появлялись новые театры во всех регионах страны, были востребованы новые артисты и организаторы театрального процесса), что подтверждается систематизацией театральных впечатлений писателя в его письмах и публицистике.

2. Московский художественный театр (МХТ), который стал в России в конце XIX — начале XX века одним из центров театральных новаций (использование режиссерских приемов, актерских стилей, реформа театральной иерархии, изменение в отношениях театра со зрителем и др.) и площадкой для интеллектуального дискурса, был органически близок драматургической эстетике Чехова. Однако прямое упоминание или изображение МХТ в художественных произведениях Чехова отсутствует, но несмотря на это тоска по такого рода идеальной модели интеллигентного театра ощущалась в рассказах и повестях писателя, где освещалась театральная тема.
3. Социальный мир театра многогранно представлен в прозе Чехова на разных этапах его творчества. На сцене и вне сцены разворачиваются конфликты между людьми разных социальных слоев (например, зрительный зал мог объединить влиятельного сановника и мелкого чиновника), личными эмоциями и общественными правилами. Чеховские персонажи, являющиеся зрителями в театре, находят там место для самовыражения, для установления коммуникации с любимым человеком или с лицом, в котором заинтересованы, хотя и не всегда удачно. Также зрители выступают в роли неформальных критиков театра, но в большинстве своем вкусы чеховского персонажа-зрителя усредненные.
4. Внутреннее пространство театра в прозаических текстах Чехова отражает его иерархическую структуру, в которой представлены

разные деятели театрального процесса (актер, антрепренер, суфлер и т.д.) и где, как правило, антрепренер оказывается в качестве центра власти. Чехов уделяет внимание социальной (профессиональной, семейной и любовной) жизни актеров, изображая традиционное неприятие обществом (в том числе семьей) актерского дела, их беспомощность и маргинальность под давлением реальности (особенно финансовой) и попытки преодолеть это давление. Чехова-прозаика больше привлекают не исключительно талантливые актеры, а средние или даже случайные представители профессии.

5. В пьесе «Чайка» представлена уже иная картина жизни театра, отражающая трансформационные процессы, которые происходили в нем на рубеже XIX–XX веков. Театр как поле коммуникации имеет в «Чайке» двойное значение – и в физическом смысле, когда достигается гармоничное слияние природных и искусственных эффектов, и в символическом, когда он становится сценой для жизненных драм героев.
6. В «Чайке» изменяется восприимчивость зрителей по отношению к театральному действию, активизируются образовательная и эстетическая функции театра. Зритель, пусть даже и вполне средний (например, доктор Дорн) хочет видеть смысл в происходящем на сцене. Спонтанная зрительская интерпретация пьесы Трелева, которая представлена в «Чайке», отражает широкие возможности

театра как вида искусства в содействии социальной коммуникации и личностному самовыражению.

7. В плане отражения театральной иерархии в пьесе «Чайка» центральное место занимают актрисы и писатели, а публика, включая отставного чиновника, врача, учителя, управляющего и т. д. представлена как достаточно широкая аудитория с разными эстетическими и социокультурными запросами. Театральная иерархическая структура в пьесе становится более многослойной и сложной по сравнению с прозой, здесь появляется более тонкое разделение внутри центров власти. Например, наблюдается сильный (практически гиперболизированный) контраст между знаменитой актрисой Аркадиной (в финансовом плане она зарабатывает больше великой М. Н. Ермоловой) и провинциальной актрисой Ниной Заречной. Контраст социальный и материальный между Тригориным и Треплевым также чрезвычайно силен.
8. В «Чайке» Чехов изображает повседневную жизнь людей искусства (две актрисы и два писателя), противоположных по возрасту, принципам творчества и мировоззрению. Контраст между Аркадиной и Ниной Заречной четко отражает иерархичность их положения в искусстве: одна доминирует в любовных и семейных отношениях, финансово независима; другая сталкивается со всеми жизненными трудностями (непонимание со стороны семьи, потеря ребенка, любви и неудачи на сцене), несмотря на ее изначально идеалистическое

стремление к театру. Различие между писателями Тригориним и Треплевым по статусу и материальному уровню оказываются не столь контрастны, а на первый план выходит объединяющая их неудовлетворенность жизнью, выражаемая в том числе в творческом процессе. Чехов показывает, что статус и репутация не спасают от творческих сомнений и вопросов. И известный писатель, и безызвестный драматург оказываются уязвимы как творческие личности.

Апробация работы. Диссертационное исследование прошло апробацию в качестве научно-квалификационной работы (кафедра истории русской литературы, 13 сентября 2023 года).

По теме исследования опубликовано 5 статей в научных рецензируемых журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М.В. Ломоносова. На международных конференциях прочитаны следующие доклады: 1) XLI Международная научно-практическая конференция «Чеховские чтения в Ялте» 2021 г. Название доклада: «Тема театра в сборнике А.П. Чехова “Сказки Мельпомены”». Дата выступления: 13 октября 2021; 2) IV Международная научная конференция молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии» 2021 г. Название доклада: «Пространство в рассказе “Калхас” и пьесе “Чайка” А.П. Чехова». Дата выступления: 5 октября 2021.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и Библиографии, включающей 148 позиций. Общий объем

диссертации — 209 страниц.

Глава I. Театр в жизни А.П. Чехова

1.1. Пробуждение интереса Чехова к театру в юные годы

С малых лет А.П. Чехов был предан театру как зритель. В гимназические годы писателя Таганрогский театр поставил более 300 спектаклей. Несмотря на то что качество этих постановок было разным, их влияние на Чехова было значительным.

Юный Чехов наверняка мог видеть тот репертуар, который шел в Таганрогском театре. А. П. Чудаков в своей книге пишет, что «в таганрогском театре, как и в провинции вообще, большое место в репертуаре занимали пьесы модных и плодовитых драматургов 70-х годов: В. Крылова, В. Дьяченко, И. Чернышева. Это были сочинения невысокого художественного уровня <...> Но в репертуаре таганрогского театра значительное место занимала русская и мировая классика — Шекспир, Шиллер, Грибоедов, Гоголь, Лермонтов, Сухово-Кобылин, Островский»⁵⁸. М. Л. Семанова также перечисляет спектакли, которые видел Чехов-гимназист: «В годы, когда Чехов посещал таганрогский театр (1872—1879), в репертуаре театра были резкие колебания: классические пьесы Шекспира («Венецианский купец», «Гамлет», «Король Лир»), Гоголя («Женитьба», «Ревизор»), Лермонтова («Маскарад»), Грибоедова («Горе от ума»), Островского («Бедность не порок», «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «В чужом пиру похмелье», «Гроза», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Доходное место», «Женитьба

⁵⁸ Подробнее об этом см.: Чудаков А. П. Чехов в Таганроге: литературная хроника. М.: Правда, 1987. С. 44.

Бальзаминова», «Лес», «На бойком месте», «На всякого мудреца довольно простоты», «Не в свои сани не садись», «Последняя жертва», «Правда хорошо, а счастье — лучше», «Свои люди — сочтемся»))⁵⁹ и др.

Брат писателя И. П. Чехов в воспоминании писал: «Первое, что он видел, была оперетка “Прекрасная Елена”. Ходили мы в театр обыкновенно вдвоем. Билеты брали на галерку. Места в таганрогском театре были не нумерованные, и мы с Антоном Павловичем приходили часа за два до начала представления, чтобы захватить первые места»⁶⁰.

Обычно, то, что запрещено, – сладко. Это было время, когда за театром пристально следили учителя в гимназии, чтобы проникнуть в театр, юный Чехов переодевался, чтобы оставаться неузнанным. «Для Чехова-подростка городской театр был светлым праздником <...> В театре все было не так, как в жизни, не слишком светлой»⁶¹.

Театр является «праздником», наверное, потому, что посещение театра, было ценным и редким отдыхом для будущего писателя в его таганрогский период. Театр был иным миром, он, безусловно, привлекал мальчика.

Когда Чехов был еще маленьким, отец часто заставлял его помогать в их семейной лавке, также Чехов пел в церковном хоре. Современный биограф Чехова Дональд Рейффилд пишет о детстве писателя: «Пение в церковном хоре

⁵⁹ Подробнее об этом см.: Семанова М. Л. Чехов в школе. Л.: Ленинградское отделение Учпедгиза, 1954 // URL: <http://www.biografia.ru/arhiv/chehov03.html>.

⁶⁰ Летопись жизни и творчества А. П. Чехова / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие, 2000. Т. 1. С. 20—22; также Фейдер В. А. А. П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам Л: Academia, 1928. С.6.

⁶¹ Бродская Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневодская эпопея. М.: АГРАФ, 2000. Т.1. С. 107.

превратилось в пытку, растянувшуюся на долгие годы. Особенно тяжело было в Пасху, когда мальчиков из теплых постелей выгоняли чуть свет к заутрене. Потом они выстаивали по две-три нескончаемые службы, а накануне долго репетировали в лавке, то и дело получая от хормейстера оплеухи. Всю свою взрослую жизнь, вплоть до самой смерти, Антон редкую Пасху проводил дома — его тянуло на улицу, наполненную колокольным звоном»⁶². Суровое детство, «в котором авторитарно царил отец»⁶³, где Чехов чувствовал «скуку, утомление», скрашивавшееся «только холодным любопытством»⁶⁴, стало причиной того, что юного Чехова тянуло к прекрасному миру театра, ведь только там было редкое для гимназиста развлечение и отрада. В мире театра он мог забыть о реальной жизни, хотя бы временно.

Чехов не только смотрел театральные постановки, но и играл в нескольких спектаклях. Близкие писателю люди помнили, как он исполнял роль городничего в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»⁶⁵, старуха в пьесе В. А. Соллогуба «Ямщики или шалость гусарского офицера»⁶⁶ и др.

По всей видимости, Чехов полюбил театр с юности, он уже в гимназические годы написал свою первую драму «Безотцовщина»⁶⁷. Таким образом, зародившийся в юные годы особенный интерес Чехова к миру театра

⁶² Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Б.С.Г. Пресс, 2010. С. 35.

⁶³ Бродская Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие // Вишневосадская эпопея. М.: АГРАФ, 2000. Т.1. С. 103.

⁶⁴ Роскин А. И. Чехов: биографическая повесть. М.: Детгиз, 1959. С. 21–22.

⁶⁵ Подробнее об этом см.: Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Б.С.Г. Пресс, 2010. С. 55.

⁶⁶ Фейдер В.А. А. П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам Л: Academia, 1928. С. 6–7.

⁶⁷ Соболев Ю. В. Чехов: статьи, материалы, библиография. М.: Федерация, 1930. С. 32.

отложил свой отпечаток на всю последующую творческую деятельность писателя: театральный мир нашел своеобразное отражение и воплощение в произведениях разных этапов его творчества⁶⁸.

Перед тем как обратиться к конкретным художественным текстам, необходимо представить краткий очерк театральной ситуации в чеховское время.

1.2. Театр и актерская игра в чеховскую эпоху

После убийства Александра II 1 марта 1881 года Александр III решил принять жесткие меры, так как он «видел в либеральных реформах причину развития террора на территории империи, что и привело к убийству его отца Александра II»⁶⁹, политика его управления называется «контрреформистской»⁷⁰. 1880-е годы – это время кризиса народнических идей, в России ситуация с либерализмом становилась сложной, многие люди утрачивали то, что тогда называли «общей идеей» жизни.

С середины века в связи с историческими процессами, происходившими в русском обществе (развитие капиталистических отношений), у драматического искусства появилась более широкая аудитория. Театральная публика заметно демократизировалась. Расширился круг грамотных людей,

⁶⁸ Очевидный пример, пожалуй, это впечатления от пьес Шекспира: в художественных произведениях Чехова мы находим отсылки к шекспировским текстам в рассказах «Калхас», «После бенефиса», «Барон», пьесе «Чайка» и др. В нехудожественных произведениях также есть отсылки к Шекспиру: существует заметка под названием «“Гамлет” на Пушкинской сцене».

⁶⁹ Самарский А. Н., Теплеев А. А. Государственно-правовые изменения во внутренней политике России в годы правления Александра III: причины и последствия (историко-правовой обзор) // Образование и право. 2023. № 8. С. 142.

⁷⁰ Там же.

быстро росла прослойка разночинной интеллигенции.

Главными театрами второй половины XIX века были Малый театр в Москве и Александринский императорский театр русской драмы в Санкт-Петербурге. Когда речь идет о театральной деятельности, необходимо упомянуть о главном театральном реформаторе и создателе национального театра А. Н. Островском.

Первую попытку реформы театра совершил Островский в начале 1880-х годов, и собственно Чехов был тому свидетелем. Именно Островский открыл новый театральный век. Он старался сократить дистанцию между русской литературой и сценой и привлекать в театр современных писателей. Следует отметить, что Вл. И. Немирович-Данченко был страстным поклонником драматурга, и новая театральная модель, которую они вместе со Станиславским позже воплощали в жизнь и которая была интересна Чехову, учитывала новации, привнесенные Островским в театральную сферу.

Привлекал Чехова в Островском его интерес к обыкновенной жизни, что видно из его письма к Н.А. Лейкину от 11 мая 1888 года: «На Вашем месте я написал бы маленький роман из купеческой жизни во вкусе Островского <...> взял бы сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле» [П. II: 270]. Обыденность, повседневность для Чехова, как и для Островского, один из главных предметов изображения.

Громадную роль в истории театра сыграл Островский и не только как драматург, но и как деятель театра – организатор театрального дела, театральный педагог, теоретик сценического искусства. В 1885 году

Островский был назначен заведующим репертуарной частью московских театров и начальником театрального училища⁷¹.

Островский хорошо известен и в русском театре, и литературе. Он был первым драматургом, получившим высокий статус в обеих областях. Как пишет А. С. Федотов: «Принципиально важно, что за автономию театральной сферы начинает бороться автор, не только получивший литературное признание, но и повысивший статус драматургии как области литературы, показавший, что драматургия может быть, как и беллетристика, площадкой для обсуждения злободневных общественных недугов»⁷².

А. Н. Островский умер в 1886 году, его драматургия оказала большое влияние на театральное искусство России. Л. М. Лотман пришла к выводу, что «Островский был в 70-80-х годах хранителем заветов русского реалистического искусства в области драматургии и театра. Вот почему после его смерти Чехов так остро ощутил отсутствие литературного человека в театре»⁷³.

В это время развивались провинциальные театры. «Именно в провинции сформировались как актеры и начали профессиональную карьеру А.И. Шуберт, М.Г. Савина, П.А. Стрепетова, В.Н. Давыдов, М.И. Писарев, В.Н. Андреев-

⁷¹ Классик отечественного театра // Театральный вестник. № 4 (139). 2018 // URL: <https://teatrvestnik.ru/magazine/4-139-2018>.

⁷² Институты литературы в Российской империи: коллект. моногр. Нац.исслед. ун-т «Высшая школа экономики» / сост. и отв. ред. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2023. С.252.

⁷³ Лотман Л. М. Драматургия семидесятых-восьмидесятых годов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, Т. 9. 1956. С. 500.

Бурлак и др.»⁷⁴. Известна и активная театральная деятельность П.М. Медведева, он создал несколько провинциальных театров с 60-х годов: в Саратове (с 1862 года), Казани (с 1866 года), Орле (с 1872 года) и др.»⁷⁵.

В 1882 году прошла театральная реформа, она рассматривалась как «крепостная реформа» в области театрального искусства: «Было официально объявлено, что “на будущее время к публичным забавам, зрелищам и увеселениям в столицах применять общие правила, установленные в этом отношении для всех местностей империи”, т.е. монополия на представления императорскими театрами в Петербурге и Москве была отменена»⁷⁶.

После отмены монополии 1882 года императорские театры попытались изменить тогдашнюю ситуацию. «Русская императорская сцена на рубеже XIX–XX веков не стояла в стороне от процессов, связанных с поисками путей обновления сценического искусства»⁷⁷, в столичных театрах строго отобрали репертуар, отменяли бенефисы, сократили количество премьер, провели детальные исследования репертуара, сценические эксперименты и т. д.⁷⁸

В 1890-е годы происходит постепенное оживление русской общественно-

⁷⁴ Институты литературы в Российской империи: коллект. моногр. Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики» / сост. и отв. ред. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2023. С.254.

⁷⁵ Подробнее об этом см.: Институты литературы в Российской империи: коллект. моногр. Нац.исслед. ун-т «Высшая школа экономики» / сост. и отв. ред. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2023. С.252; также Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. С. 24–25.

⁷⁶ Сологян А. А. Театральная реформа 1882 г. и ее влияние на финансово-экономическое положение императорских драматических театров России в 80-90-е гг. XIX в // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2009. № 4. С. 137–149.

⁷⁷ Чепуров А. А. А. П. Чехов и Александринский театр: На рубеже XIX и XX веков. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. С. 10.

⁷⁸ Подробнее об этом см.: История русского драматического театра. М.: Искусство, 1977–1987. Т. 6. С. 69.

политической жизни, которое заканчивается первой русской революцией 1905 года.

Чехов пишет в записной книжке: «Сцена станет искусством лишь в будущем, теперь же она лишь борьба за будущее» [Чехов XVII: 82]. Трудно определить точное время создания данной записи, но в примечаниях к записной книжке читаем: «Чехов в конце 80-х годов уже пользовался специальными тетрадками для записей»⁷⁹, «I записная книжка была начата в Петербурге, куда Чехов выехал из Москвы 7 января 1891 г.»⁸⁰. Предполагаем, что данная запись появилась после 1891 года.

Было понятно, что Чехов ожидает движения, изменений в русском театре, писатель рассматривает реформу как «борьбу за будущее», но он считает, что эта реформа пока не может привести решающих изменений в театр. Так, отмена привилегий для императорских театров и последующие реформы не принесли кардинальных изменений. Конечно, он и не предвидел, что настоящее обновление совершается в том числе и его собственными руками.

Помимо двух казенных театров, существовали еще несколько театров, о которых стоит упомянуть. Благодаря отмене монополии «негосударственные» театры получили новые возможности развития⁸¹. Они хотели бы обновить русский театр. В 1880 — 1890-е годы в Москве и Петербурге создали

⁷⁹ См.: Гришунин А. Л., Долотова Л. М., Мелкова А. С., Опульская Л. Д., Паперный З. С., Полоцкая Э. А., Сахарова Е. М. Примечания // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 17. М.: Наука, 1980. С. 241.

⁸⁰ Там же. С. 249.

⁸¹ Подробнее об этом см.: История русского драматического театра. М.: Искусство, 1977–1987. Т. 6. С. 238.

несколько частных театров.

Самым удачным и крупнейшим частным театром считается театр Корша. Ф. А. Корш создал его в 1882 году, театр просуществовал с 1882 по 1933 год⁸². В труппе Корша было много замечательных актеров: И. П. Киселевский, П. М. Свободин, В. Н. Давыдов, П. Ф. Солонин и др. Хотя некоторые актеры оставались в труппе лишь недолгое время. Служили и два опытных режиссера: М. В. Аграмов, бывший актер Александринки, и Н. Н. Соловцов. Одной из заслуг антрепренера Корша, на наш взгляд, является то, что он первый поставил пьесу Чехова «Иванов» (1887 г.).

В 1883 году театральный деятель, актер и известный антрепренер М. В. Лентовский открыл Фантастический театр в «Эрмитаже», затем в 1886 создал новый театр «Антей», в котором сотрудничали такие деятели культуры, как архитектор Ф. О. Шехтель, брат писателя художник Н. П. Чехов и др. Репертуар этих театров в основном состоял из феерий и мелодрам, театр Лентовского широко известен своими изысканными декорациями и волшебными сценическими эффектами⁸³.

Был еще и театр общедоступных и народных представлений «Скоморох», его открыли в 1882 году и прожил он меньше двух сезонов, а затем в 1885 году снова открылся. Как антрепренер М. В. Лентовский пытался создать новый театр, отражающий жизнь народа. О нем Чехов в цикле фельетонов «Осколки московской жизни» 1883 года пишет: «Про Лентовского можно целую книгу

⁸² Там же. С. 241–254.

⁸³ Там же. С. 238–241.

написать. Это замечательный человек. Когда он умрет, ему непременно монумент поставят. Он и актер, и антрепренер, и многих орденов кавалер» [Чехов XVI: 47]. Но, несмотря на многочисленные попытки, это ему мало удалось. В 1891–1894 годах он потерял все свои театры один за другим из-за долгов.

Кроме Корша и Лентовского, в столицах существовал еще театр М. М. Абрамовой (1889 — 1890) и театр Е. Н. Горевой (1889 — 1891), оба театра создавались молодыми актрисами, оба просуществовали недолго⁸⁴. У обоих театров было многообещающее начало, но из-за неопытности и нестабильного художественного руководства и из-за двух сильных конкурентов (то есть театров Корша и Лентовского) они были обречены на неудачу, как предсказал Чехов в письме А. Н. Плещееву 3 сентября 1889 года: «Горева и Абрамова долго не продержатся» [П. III: 239].

В сфере любительского театра существовало Общество искусства и литературы К. С. Станиславского (1888), Театр Литературно-артистического кружка (1895) и другие любительские театры⁸⁵. Здесь активно велся поиск новых путей развития, проблемы современной жизни стали главными темами репертуара. Однако возникновение частных и любительских театров в 1880-1890-х годах и их быстрое закрытие не смогли оказать серьезного влияния на развитие театра.

Театральное искусство также развивалось в провинциальной России.

⁸⁴ Там же. С. 254–258.

⁸⁵ Там же. С. 258–260, 273–283.

Главные провинциальные театры были созданы лишь в 1890-е годы. Например, в 1891 году Н. Н. Соловцов⁸⁶ открыл постоянный русский драматический театр в Киеве, Н. И. Соболюшкин-Самарин⁸⁷ работал актером и режиссером в Нижнем Новгороде в 1892 году, Н. Н. Синельников⁸⁸ возглавлял актерское товарищество в Новочеркасске в 1891 году. В 1894 году по провинции одновременно путешествовали три товарищества александринских актеров – М. Г. Савиной, В. Н. Давыдова и П. М. Медведева. «Интенсивное развитие гастролерства оставалось симптомом положительным, свидетельствуя о сближении интересов и возможностей столиц и провинции»⁸⁹. В итоге, с одной стороны, провинциальная публика увидела современные столичные постановки, а с другой стороны, труппы столиц получили шанс играть перед новыми зрителями.

Вышеизложенное представляет собой общий обзор развития театра до появления Московского художественного театра в конце XIX века.

На смену Островскому в те годы пришли такие драматурги, как В. А. Крылов, В. А. Дьяченко, И. В. Шпажинский, П. М. Невежин, Н. Я. Соловьев и др. Эти драматурги ориентировались на предпочтения публики: они создавали эффектные сюжеты, преувеличенные конфликты, писали на модные темы, чтобы угодить зрителям, их пьесы шаблонны⁹⁰.

⁸⁶ Степанова Г. И. Н.Н. Соловцов – ведущий театрално-драматический антрепренер Одесского городского театра (конец XIX — начало XX века) // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 84–90.

⁸⁷ Семенова О. В. Театральная интеллигенция в культурной жизни Дона конца XIX — начала XX века // Наследие веков. 2023. № 4(36). С. 118–129.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ История русского драматического театра. М.: Искусство, 1977–1987. Т. 6. С. 320.

⁹⁰ См.: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука. 1989. С. 17;

Посмотрим, какова ситуация с режиссерами и актерами. Как известно, оба являются значимой частью театрального процесса.

В начале 1880-х годов А. А. Потехин стал заведующим репертуарной частью Александринского театра, он пригласил талантливых актеров из провинции, возродил традиционные театральные амплуа, поставил запрещенную в течение двадцати лет пьесу «Дело» А. В. Сухова-Кобылина и т.д. Другие директора Александринского театра также не имели успеха: П. М. Медведев, В. А. Крылов и Е. П. Карпов⁹¹.

Кроме А. Н. Островского, в Малом театре играл важную режиссерскую роль и С. А. Черневский. В какой-то степени он оказал положительное влияние на сценическое искусство, но, подобно режиссерам Александринского театра, он также не привнес значительных изменений⁹².

Теперь посмотрим на ситуацию с актерской труппой в главном театре Петербурга.

Актеры Александринского театра «оказывались замкнуты в рамках своего амплуа. Индивидуальность актера была скрыта под его сложившейся театральной маской»⁹³. Тем не менее в труппе играли многие знаменитости. В частности, такие актеры предыдущего периода, как В. В. Стрельская, П. М. Медведев, Н. Ф. Сазонов, и также такие ключевые фигуры, как К. А. Варламов, М. Г. Савина, В. Н. Давыдов и др. Затем во второй половине

также Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. Изд-во Моск. университета, 1988. С. 28.

⁹¹ Подробнее об этом см.: История русского драматического театра. М.: Искусство, 1977–1987. Т. 6. С. 151–152.

⁹² Там же. С. 152–153.

⁹³ Там же. С. 198–199.

1880-х годов к труппе присоединились В. П. Далматов, П. М. Свободин, М. И. Писарев, Н. С. Васильев, М. М. Петипа, И. П. Киселевский и др. П. А. Стрепетова, М. В. Дальский и В. Ф. Комиссаржевская тоже недолго играли в труппе Александринского театра⁹⁴.

Большой успех имела М. Г. Савина, которая играла в этом театре с 1874 по 1915 год, то есть до конца своей жизни. Она была одним из крупнейших артистов чеховского времени⁹⁵. Другая знаменитость – В. Н. Давыдов. Актер начал выступать на сцене в провинции и служил в Александринском театре 44 года, он занимал в труппе одно из центральных мест⁹⁶.

Что касается Малого театра, в письме В. Ф. Комиссаржевской от 19 января 1899 года о Малом театре пишет Чехов: «Тут все-таки больше на искусство похоже и между артистами немало хороших людей!» [П. VIII: 28]. В труппе играли артисты предыдущего периода: М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, И. В. Самарин, М. П. Садовский, А. П. Ленский и др., потом во время 1870–1880-х годов в труппу вошли О. О. Садовская, О. А. Правдин, А. И. Южин, Ф. П. Горев и Е. К. Лешковская⁹⁷.

Из всех актеров Малого театра особое место занимала М. Н. Ермолова. Она считается душой культурной и духовной жизни театра того времени⁹⁸. Актрисой не меньшего масштаба была и Г. Н. Федотова. Она не только играла в спектаклях, но и выступала в качестве режиссера. Вл. И. Немирович-

⁹⁴ Там же. С. 199.

⁹⁵ Там же. С.208.

⁹⁶ Там же. С.212–217.

⁹⁷ Там же. С. 158.

⁹⁸ Там же. С. 168.

Данченко в своей книге писал о ней: «... она следила за всем спектаклем <...> все чувствовали, что где-то тут, под боком, за каждой сценой следит зоркий, упорный глаз»⁹⁹. А. П. Ленский¹⁰⁰ пришел в Малый театр в 1875 году, уже в 1880-е годы стал партнером М. Н. Ермоловой. Актер известен своей уникальной «психологической убедительностью»¹⁰¹ в различных ролях.

Краткий обзор театральной ситуации в России во второй половине XIX века дает нам историко-литературный контекст для последующего исследования. Систематизация материала по истории русского театра в конце XIX века свидетельствует об активизации театральной жизни, об открытии новых театров, о потребностях театров в новых артистах и организаторах театрального процесса. Театр становится к этому времени интересной культурной площадкой, которая привлекает зрителей, а зритель, в свою очередь, способствует расширению театрального дела.

1.3. Отношение Чехова к театру

Чехов в художественных сочинениях часто обращался к театральной тематике и проблематике, не менее внимателен он был к ним и в своих письмах, частных высказываниях и публицистике. Причем не всегда его оценки театрального дела совпадали с теми суждениями, которые высказывали его персонажи. В этой связи важно уточнить личную позицию Чехова.

Первое упоминание о театре обнаруживается в письме Чехова своему

⁹⁹ *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра // Ком. М. Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. С. 282.

¹⁰⁰ *Цимбалова С. И.* Театр актера: Русская сцена последней трети XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6(59). С. 254–265.

¹⁰¹ История русского драматического театра. М.: Искусство, 1977–1987. Т. 6. С. 174.

брату М. М. Чехову от 4 ноября 1877 года. Сравнивая театр родного города с театром столичным, писатель говорит: «Был я недавно в таганрогском театре и сравнил этот театр с вашим московским. Большая разница! И между Москвой и Таганрогом большая разница» [П. I: 27].

Как наблюдатель театра рубежа веков Чехов дает оценку современному ему театру, который не отвечает его художественному вкусу.

В рецензии «“Гамлет” на пушкинской сцене» (1882) молодой Чехов размышляет: «Никто так сильно не нуждается в освежении, как наши пьесы... Атмосфера свинцовая, гнетущая. Аршинная пыль, туман и скука» [Чехов XVI: 20].

В следующем 1883 году в 26 марта Чехов писал А. Н. Канаеву о театре Корша: «Жаль русский театр». И сообщает о таких пороках актеров, как «пьянство, юнкерство, бесшабашное пренебрежение делом, скверненькое заискивание популярности». В конце письма он подводит итог: «Я слишком сердит за театр» [П. I: 61].

Чехов не раз высказывался о деятельности М. В. Лентовского¹⁰², оценка

¹⁰² Чехов написал три фельетона на постановки пьес в театрах Лентовского: «Фантастический театр Лентовского» (1882), «“Скоморох”» (1883) и «“Калиостро, великий чародей, в Вене” в “Новом театре” М. и А. Л.***». Кроме того, сам Лентовский изображен в таких художественных произведениях, как «Мамаша и г. Лентовский» (1883), «Нечистые трагики и прокаженные драматурги» (1884) и «Кавардак в Риме» (1884). В примечаниях к произведениям узнаем, что зарисовки «Мамаша и г. Лентовский» и две пародии «Нечистые трагики и прокаженные драматурги» и «Кавардак в Риме» были созданы после просмотра спектаклей в театрах Лентовского. В «Мамаша и г. Лентовский» Лентовский, который является героем-актером, в глазах матери рассказчика предстает как красивый иностранец.

писателя была положительной: «фантастический театр г. Лентовского новинка слишком приятная». Взглядам Чехова на деятельность самого М. В. Лентовского присуща ирония, писатель в 1883 году пишет в своем цикле фельетонов «Осколки московской жизни»: «Про Лентовского можно целую книгу написать. Это замечательный человек <...> Он и актер, и антрепренер, и многих орденов кавалер. Он играет, хлопочет, бегаёт по саду, нюхает подносимые ему фимиамы <...> ... все что хотите!» [Чехов XVI: 47]. Эти фельетоны, конечно, ироничны.

Следует отметить, что в театре народных представлений Лентовского «Скоморох» Чехов смотрел историческую драму «Смерть Ляпунова» С. А. Гедеонова в 1883 году. Пьеса с точки зрения Чехова «старинная, холодная, трескучая, тягучая». Однако писатель указывал на ее образовательную функцию: «но мы почти ничего не имеем против ее постановки на сцену “Скомороха”. Пусть малознающая публика хоть за четвертак поучится истории. Это во-первых, а во-вторых, подобные пьесы понятны каждому, не тенденциозны и трактуют далеко не о пустяках... А этого, пожалуй, достаточно» [Чехов XVI: 24]. В примечании к данному фельетону читаем: «Ироническая оценка пьесы Чеховым-студентом совпадает с основной

В подзаголовках двух пародий написано: «Ужасно-страшно-возмутительно-отчаянная трагедия. Действий много, картин еще больше» [Чехов II: 319], «Комическая странность в 3-х действиях, 5-ти картинах, с прологом и двумя провалами» [Чехов III: 66]. Очевидно, что все эти произведения носят юмористический характер, писатель вносит элементы «абсурдного» и комического, основываясь на своих впечатлениях от просмотра спектаклей.

мыслью рецензии Тургенева»¹⁰³. Посмотрим, что об этом думал И. С. Тургенев. «В “Смерти Ляпунова” легко отыскать и указать следы влияния Шекспира, Загоскина, Шиллера, новейших французских мелодрам, Гёте, Гоголя, Кукольника и т. д. Эта мозаичность составляет в одно и то же время и недостаток и достоинство драмы г. Гедеонова: недостаток потому, что только живое нас занимает, а всё механически составленное — мертво; достоинство — потому, что бесцветное подражание всё же лучше плохой самостоятельности, уже потому лучше, что не может получить никакого влияния», «слог его (С. А. Гедеонова. — Пяо Х.) гладкий и чистый — слог образованного русского человека. Как человек образованный и со вкусом, он не впал ни в одну грубую и явную ошибку; план “Смерти Ляпунова” именно такой, какого и ожидать следовало; словом, как произведение эклектическое, драма г. Гедеонова показывает, до какой степени, при образованности и начитанности, можно обходиться без таланта»¹⁰⁴. Оценка Чехова больше ориентирована на личное впечатление и признание воспитательной, образовательной ценности и общедоступности театра, даже если сама постановка не отличалась высоким качеством. Тургенев же видел в данной пьесе недостатки, пытаясь понять его место в литературной традиции. Он больше ценил художественную независимость театра. Оценки двух писателей отражают их разные взгляды и ожидания от театрального искусства.

Ситуация в современном театре разочаровывала, но вместе с тем и

¹⁰³ Подробнее об этом см.: Примечания // Чехов А. П. ПССП. Т. 16. С. 407.

¹⁰⁴ *Тургенев И. С.* (1818–1883) Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Институт русской литературы (Пушкинский дом). 2-е изд. М.: Наука, 1978. С. 239–240.

интересовала Чехова. Первый сборник Чехова — «Сказки Мельпомены» (1884) наглядно показывает его отношение к театру. Чехов прежде всего не может принять пороки, которые свойственны провинциальному театру, который был едва ли не единственной темой в этом сборнике.

В течение двух лет (с 1883 по 1885 год) Чехов публиковал цикл «Осколки московской жизни» в журнале «Осколки». О русском театре начала театрального сезона 1885 года Чехов написал большой обзор¹⁰⁵. Г. Ю. Бродская отмечает, что у Чехова «не было потребности систематизировать свой опыт», «ему хватало одной детали, чтобы читатель “осколка”, абзаца, если он посвящался актеру, увидел роль, человека за ней и весь спектакль»¹⁰⁶. А по мнению Л.Е. Бушканец, юмористический журнал «Осколки» является «неожиданным», но весьма важным источником изучения репутации Чехова¹⁰⁷.

Так, Чехов дает подробную оценку текущей ситуации в театрах, иногда в чеховских «осколках» чувствуется досада из-за низкого художественного уровня театров, при этом тон произведений писателя развлекательный и юмористический. Например, в 1883 году о театре Корша Чехов пишет: «В Русском театре уже начались спектакли. Только с началом и можно поздравить этот сезон, а больше ни с чем. Достопримечательностей и новинок в области театральной ровно никаких» [Чехов XVI: 47], «Из-за границы прислана в жестянках партия маринованных рецензентов. Доморощенных не хватит, ибо

¹⁰⁵ См.: Чехов А. П. ПССП. Т. 16. С. 172–173.

¹⁰⁶ Бродская Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие // Вишневосадская эпопея. М.: АГРАФ, 2000. Т. 1. С. 118.

¹⁰⁷ Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...» А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. Казань: Казанский ун-т, 2012. С. 122.

в Москве так много театров и зрелищ, как никогда не бывало. Считайте: 1) Большой театр. Тут опера и балет. Нового ни на грош. Артисты все прежние, и манера петь у них прежняя <...> 2) Малый. Нового тоже ничего.... 3) Опера Саввы Мамонтова <...> плохо поют артисты. Ждут итальянцев. 4) Новопостроенный театр Корша. Состав труппы качеством и количеством напоминает постный винегрет: все есть, кроме самого главного — мяса. <...> 5) Театр близ памятника Пушкина. Одна половина сезона — драма, другая в распоряжении какого-нибудь Кузнецова. 6) Театр Лентовского. Будет ли в этом театре оперетка, феерия ли, трагедия ли <...> пока еще неизвестно даже самому Лентовскому... 7) Дейтше Театер герра Парадиз. 8) 50 000 любительских театров и проч., и проч. Ужасно много театров!» [Чехов XVI: 172–173].

Теперь попробуем рассмотреть отношение Чехова к театральной иерархии: антрепренерам, актерам и драматургам.

Во-первых, он критикует антрепренеров. Антрепренеры у Чехова обычно и в художественных текстах изображаются критично. Чехов характеризует эту группу как людей недостаточной культуры. Их волнуют только коммерческие интересы и прибыль.

В 1883 году антрепренер М. В. Лентовский поставил спектакль «Лесной бродяга», его Чехов комментирует с сарказмом. Но в цикле фельетонов «Осколки московской жизни» нововведения Лентовского описаны юмористически: «Лентовский спин и поясниц наших купчих, дав волю мурашкам и мелкой дрожи бегать от их затылков до пят» [Чехов XVI: 65]. О прощальной речи Ф. А. Корша Чехов пишет с едкой иронией в том же цикле

фельетонов: «Засим сказана была прощальная речь <...> Вообще, пора бы гг. артистам перестать интимничать с публикой и лезть к ней с прощальными поцелуями, плохими стихами и закулисным скарбом. Надоело!» [Чехов XVI: 150–152]. Деятельность С. И. Мамонтова также оценивается скептически автором в «Осколках московской жизни», по мнению Чехова, Мамонтов распугал публику: «За репетициями последовали спектакли, и теперь Москва кроме неудовлетворительной казенной оперы имеет еще и плохую мамонтовскую», «г. Мамонтов создал оперный театр для собственного удовольствия; оперные заправилы, когда им указывают на пустые места в театре, говорят, что они и без публики обойдутся» [Чехов XVI: 146]¹⁰⁸.

Однако виноваты не только антрепренеры, но и артисты. Навыки и способности артистов редко удовлетворяли Чехова. Писатель не считает, что актер должен быть лишь внешним исполнителем, он должен быть человеком начитанным, образованным, иначе зрителю он не интересен. Так будет в его рассказах, нечто схожее мы находим и в «Осколках московской жизни». Чехов пишет об этом так: «г. Иванов-Козельский несилен для Гамлета <...> Мало чувствовать и уметь правильно передавать свое чувство, мало быть художником, надо еще быть всесторонне знающим. Образованность необходима для берущегося изображать Гамлета» [Чехов XVI: 47–48]. Мы видим, что Чехов предъявляет высокие требования к профессионализму

¹⁰⁸ Или еще пример, в 20 апреля 1885 года писатель говорит: «Антрепренер Александров, прозванный Монтигомо, Ястребиным Глазом, нанял Зоологический сад и приспособляет его к блистательным представлениям <...>. Что общего между зоологией и опереткой? Почему бы кстати и зоологический кабинет университета не отдать под оперетку?» [Чехов XVI: 163].

актеров. По мнению Чехова, актер должен глубоко понимать пьесу и быть интерпретатором пьесы.

Писатель также высмеивает тщеславие актрис и отсутствие у них рефлексии. Например, о роли Н. А. Никулиной в пьесе «Татьяна Репина» Чехов пишет в письме А. С. Суворину от 17 декабря 1888 года следующее: «Когда я сказал ей, что она будет играть Кокошкину, она смутилась <...> Актрисы — это коровы, воображающие себя богинями. Ездить к ним значит просить их — так по крайней мере они сами думают» [П. III: 87].

Об актерской бирже Чехов иронично пишет в цикле «Осколки московской жизни» 1885 года: «Кроме биржи, в которой следят за падением рубля и плодятся биржевые зайцы, в Москве существует еще другая биржа – актерская <...> Для актера Москва такой же рынок, как и для невест. Тут он оценивается, продает себя с аукциона и закабальется на весь предстоящий сезон» [Чехов XVI: 153–154].

Немало внимания было уделено в цикле «Осколки московской жизни» актерам-любителям. Так, Чехов говорит о «любительских кружках»: «Пекин населяют китайцы, а Москву “любители”. Бедное драматическое искусство! <...> (*любители.* – *Пяо Х.*) шумят на репетициях, не учат ролей, сорят даровыми билетами... В комедии они ломаются, а в драме стараются говорить грудным, замогильным голосом и без надобности рвут на себе волосы» [Чехов XVI: 79–81]. Чехов смеялся над их слепой уверенностью в своем таланте, непрофессиональными отношениями к своей деятельности и отсутствием актерских способностей. А о труппе нового театра Ф.А. Корша Чехов сказал:

«Корш, собравший целый полк “дебютантов” и не нашедший пока еще ни одного актера по душе» [Чехов XVI: 121–122]. Понятно, что «любительство» и есть основная черта провинциальной сцены. Стоит сказать, что среди персонажей в рассказах Чехова именно таких актеров будет немало.

Но в то же время он видит на русской сцене и ряд талантливых актеров.

Игра И. В. Самарина вызывает признание писателя, в нем Чехов видит настоящий талант. В фельетоне 8 октября 1883 года Чехова читаем: «Впервые довелось мне видеть Самарина в потехинском “Вакантном месте” в роли полицеймейстера. Настоящий был полицеймейстер!» [Чехов XVI: 55]. Об участии В. Н. Давыдова в труппе Ф.А. Корша¹⁰⁹ Чехов восклицает в письме Н. А. Лейкину в 20 сентября 1886 года: «Сижу дома и изредка хожу смотреть Давыдова, который играет теперь у Корша. Эка, Питер прозевал какого актера!» [П. I: 259]. О своем приятеле А. П. Ленском Чехов в письме А. Н. Плещееву от 9 октября 1888 года пишет так: «Ленский играет Пропорьева¹¹⁰ великолепно» [П. III: 20]. В письме ему (Плещееву) же от 15 января 1889 года Чехов комментирует: «Ленский играет Адашева¹¹¹ изумительно. <...> Ленский страстен, горяч, эффектен и необычайно симпатичен. Это хорошо. Публика должна видеть журналистов не в карикатуре и не в томительно-умной Давыдовской оболочке, а в розовом, приятном для глаза свете. Ермолова хороша в Татьяне» [П. III: 139]. Об известных московских артистах писатель с юмором говорит в письме Н. А. Лейкину от 12

¹⁰⁹ Подробнее об этом см.: Примечания // Чехов А. П. ПССП. П., Т. 1. С. 452–453.

¹¹⁰ Герой пьесы А. И. Южина 1888 года «Цепи».

¹¹¹ Герой-журналист пьесы А. П. Чехова «Татьяна Репина» 1889 года.

октября 1891 года: «В Москве знаменитостей больше, чем просвирень. Федотовой? Ермоловой? Ленского? Кн. Сумбатова? Сии четыре считаются у нас самыми яркими звездами» [П. IV: 281]. По поводу Г. Н. Федотовой Чехов в письме А. С. Суворину от 24 апреля 1899 года выражает свое восхищение: «Это актриса настоящая, неподдельная» [П. VIII: 157].

Чехов не оставил без внимания и игру выдающихся европейских актеров. Две статьи, которые открывают 16 том полного собрания сочинений и писем Чехова, посвящены одной и той же теме – оценке актрисы Сары Бернар. У Чехова было свое мнение на ее счет, которое не во всем совпадало с общепризнанным.

Первый фельетон под названием «Сара Бернар» (30 ноября 1881 года) был написан Антошей Чехонте, он имел биографический характер, автор дал краткий обзор жизни актрисы. Как он сам сказал: «Про Сару Бернар писали и пишут ужасно много!» [Чехов XVI: 7]. Несомненно, Чехов с нетерпением ожидал выступления знаменитости.

Во втором фельетоне «Опять о Саре Бернар» (6 декабря 1881 года) мы узнаем, что ожидания Чехова не оправдались – «Черт знает что такое!» [Чехов XVI: 12].

Об игре Сары Бернара Чехов писал так: «Каждый шаг ее – глубоко обдуманый, сто раз подчеркнутый фокус... <...> Во всей игре ее просвечивает не талант, а гигантский, могучий труд... В этом-то труде и вся разгадка загадочной артистки <...> Труд необыкновенный» [Чехов XVI: 17]. Чехов в ее игре видит не талант, а труд. В этом труде нет глубокого содержания, нет

порыва вдохновения, только нарочитый эффект, который актриса создавала на сцене для публики после долгой практики, по словам писателя, это только «умно заученный урок» [Чехов XVI: 15], игра ее искусственна, хорошо обдуманна. Таким образом, Чехов скептически относился к большому количеству статей, восхваляющих актрису.

Тем не менее, писатель ценил трудолюбие Сары Бернар: «Мы не прочь посоветовать нашим перво- и второстепенным господам артистам поучиться у гостыи работать. Наши артисты, не в обиду будь им это сказано, страшные лентяи! <...> Поработай они так, как работает Сара Бернар, знай столько, сколько она знает, они далеко бы пошли!» [Чехов XVI: 17]. Громадный труд Бернар – это профессиональное, ответственное отношение к своему делу.

Похвалу получил и немецкий актер Эрнст фон Поссарт, об этом актере-трагике Чехов в цикле «Осколки московской жизни» в 24 ноября 1884 года говорит так: «Поссарт, к стыду России, совсем стушевывает нашего фарфорового и бонбоньерочного трагика Ленского... На Поссарта ходит вся Москва» [Чехов XVI: 129–130]. В 1884 году Чехов выразил сожаление в том же цикле по поводу невозможности актера проявить свои таланты: «Москва велика, но Поссарту не нашлось в ней места, и этот великанище изображает теперь из себя льва, посаженного в мышеловку: без того не повернешься и шагу не ступишь, чтоб не удариться локтем... <...> наша Москва любит упиваться знаменитостями, но не любит давать им приюта» [Чехов XVI: 130].

Чехов видел Поссарта еще в Москве и в 1887 году, в письме он заключал, что выступление его было «недурно», а через пять лет, он еще раз вспомнил об

этом актере в письме А.С. Суворину от 22 ноября 1892 года: «Я видел “Манфреда” на сцене Большого театра, когда в Москве был Поссарт, и тогда он произвел на меня сильное впечатление» [П. V: 131].

Иностранная актриса Дузе заслужила одобрение писателя своими превосходными актерскими способностями. Чехов был зрителем спектакля «Антоний и Клеопатра» по У. Шекспиру в Петербургском Малом театре, после спектакля он признавался своей сестре М. П. Чеховой в письме 17 марта 1891 года: «Сейчас я видел итальянскую актрису Дузе в шекспировской “Клеопатре”. Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. Замечательная актриса. Никогда ранее не видал ничего подобного», Чехов пришел к выводу: «Глядя на Дузе, я понимал, отчего в русском театре скучно» [П. IV: 198]. Затем Дузе упоминается в «Чайке» как соперница Аркадиной в театре, безусловно, явный талант итальянской актрисы тронул писателя.

А. С. Суворин планирует поставить свою пьесу «Честное слово» в театре Литературно-художественного кружка, Чехов в письме Суворину от 1 декабря 1895 года ответил так: «...если актеры будут говорить на сцене живо, как французы или итальянцы, то пьеса будет иметь успех» [П. VI: 104]. Это еще раз подтверждает высокую оценку и признание писателя таланта зарубежных артистов.

В письме А. Н. Канаеву от 26 марта 1883 года Чехов критикует русских актеров: «...у наших гг. актеров всё есть, но не хватает одного только: воспитанности, интеллигентности, или, если позволите так выразиться,

джентльменства в хорошем смысле этого слова» [П. I: 61]. В таком же отрицательном ключе он пишет о многих актерах русской сцены и в своем первом сборнике «Сказки Мельпомены» (1884). Большинство актеров, кроме немногих талантливых, лишены высокой образованности, воспитанности, что составляет основу профессии, по мнению писателя.

Немало внимания Чехов уделяет и драматургам как участникам театрального процесса. Как подчеркивает А. П. Чехов в письме Н. А. Лейкину от 15 ноября 1887 года: «автор хозяин пьесы, а не актеры» [П. II: 149]. Но и требования к драматургу должны быть самыми высокими.

Говоря о пьесе «Теплые ребята» С. Ф. Рассохина, Чехов в «Осколках московской жизни» писал: «Своим произведением он не создал новой школы, не открыл новой Америки и даже не попал пальцем в небо» [Чехов XVI: 61]. Драматургу В. А. Крылова он высмеивает в цикле фельетонов «Осколки московской жизни»: «Будем по-прежнему глядеть лакомые кусочки В. Александрова, донельзя надоевшее “В царстве скуки” и другое прочее, тоже весьма надоевшее» [Чехов XVI: 48]. А пьеса «Крокодиловы слезы» Е. П. Карпова заставляет писателя «еще больше возненавидеть театр», Чехов считает, что театр – это «мир бестолочи, Карповых, тупости и пустозвонства» [П. III: 66], о чем он сообщает в письме И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 11 ноября 1888 года.

В вышеупомянутых современных писателю пьесах есть общий недостаток: их устарелость. Но такая устарелость, по чеховскому мнению, присуща и классикам. Обсуждая писательскую технику с А. И. Куприным,

Чехов говорит: «Попробуйте-ка вы теперь перечитать некоторых наших классиков, ну хоть Писемского, Григоровича или Островского, нет, вы попробуйте только, и увидите, какое это все старье и общие места»¹¹².

Драматурги либо повторяют старые театральные образцы, либо заимствуют чужие работы, что является так называемой «переделочной» драмой. Переделка уже существующих литературных произведений (не только русских, но и иностранных) — господствующая тенденция в те годы, представителем этой драматургии считается В. А. Крылов. О нем говорит Чехов в письме И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 7 ноября 1888 года: «...В. Крылов всей душой ненавидит кулисы, раек, актеров, актрис и потому имеет такой успех» [П. III: 60], в письме А. С. Суворину от 7 ноября 1888 года: «На Драматическое общество я смотрю как на коммерческое учреждение. У него (*Крылова. – Пяо Х.*) единственная цель: стараться, чтобы члены получали возможно больше» [П. III: 62–63]. Чехову противны безразличное отношение драматургов к творчеству и постоянная погоня за личными интересами. Самым ярким примером иронии писателя является рассказ «Драматург» (1886), где герой говорит: «попадается какая-нибудь французская или немецкая штука. Если она годится, то я несую ее к сестре или нанимаю целковых за пять студента... Те переводят, а я, понимаете ли, подтасовываю под русские нравы: вместо иностранных фамилий ставлю русские и прочее... Вот и всё... Но трудно! Ох, как трудно!» [Чехов V: 430].

¹¹² А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная Литература, 1986. С. 531.

Таким образом, у современного драматурга нет или не хватает творческого воображения, фантазии, он склонен к шаблонам и заимствованиям – таков взгляд публициста-Чехова на современных авторов, пишущих для сцены.

Разочарование Чехова в современной драматургии не означает, что он больше не имеет надежд, он не только ждет, но и борется за права новых драматургов. Он с гневом критикует Грибоедовскую премию в своих «Осколках московской жизни» 18 мая 1885 года: «... до сих пор Грибоедовская премия приносила один только вред: поощряла немолодых драматургов писать плохие пьесы – совершенно обратное тому, что имели в виду учредители премии...» [Чехов XVI: 167]. Цель данной премии – привлечь больше новичков в мир русского театрального искусства, а на самом деле, тогдашняя Грибоедовская премия способствовала монополии старших драматургов. Чехов не согласен с такой несправедливостью в театральной индустрии.

По мнению А. Я. Альтшуллера, Чехов критикует не какие-то конкретные театры, спектакли, драматургов и актеров, а весь театр России как вид искусства, причем главным объектом критики становятся провинциальные театры. Притом исследователь выделяет следующие аспекты печального состояния провинциальных театров: «антрепренерская эксплуатация, беспросветная нужда, актерское бесправие, пошлость»¹¹³.

Так, в 1880-х годах Чехов нередко критиковал современный театр и

¹¹³ Альтшуллер А. Я. А.П. Чехов / Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века. Л.: Искусство, 1979. С. 58.

актеров. Он писал И. Л. Леонтьеву (Щеглову) в 7 ноября 1888 году: «Современный театр – это сыпь, дурная болезнь городов. Надо гнать эту болезнь метлой, но любить ее – это нездорово <...> теперешний театр не выше толпы, а, наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра; значит, он не школа, а что-то другое...» [П. III: 60].

Чехов критикует, ненавидит, разочарован, но, если не любить театр, откуда возьмутся такие эмоции? Мы можем заключить: отношение Чехова к театру – любовь-ненависть. Искусство театральное – это его дело, от которого ему невозможно избавиться, которое охватило его с детства, которое он глубоко любил.

1.4. Московский Художественный театр во времена Чехова:

институциональные изменения

К концу XIX века Россия переживала значительные социальные и культурные преобразования, сопровождавшиеся появлением новых тенденций в культуре и искусстве. В этом контексте Московский Художественный театр (МХТ) стал ведущим учреждением российского и мирового театра при жизни Чехова. В данном разделе мы попытаемся выяснить, как МХТ выполнял свою особую функцию социокультурного института в театральных инновациях.

В письме А. С. Суворину от 18 октября 1896 года, после провала «Чайки», Чехов утверждал: «Никогда я не буду ни писать пьес, ни ставить» [П. VI: 197]. Но 21 сентября 1898 года Чехов пишет Л. С. Мизиновой: «У Немировича и Станиславского очень интересный театр. Прекрасные актрисочки» [П. VII:

274]. «Интересный» театр, о котором говорит Чехов, – это Московский Художественный театр, основанный 26 октября 1898 года К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко.

«Идея создания нового театра, к которой пришли одновременно Станиславский и Немирович-Данченко, закономерно связывалась для них с творчеством и эстетическими взглядами Чехова»¹¹⁴. В отсутствие Художественного театра можно предположить, что Чехов мог бы отказаться от драматургических занятий. «Именно этот театр способствовал невиданному росту чеховской популярности»¹¹⁵.

Размышляя над постановкой «Чайки», Вл. И. Немирович-Данченко приходит к концепции «настроения». «В понятие “настроение” Немирович-Данченко, точно так же, как и Станиславский, не вкладывал никакого мистического смысла <...> наоборот, под этим словом он понимал реалистическую, жизненную атмосферу спектакля, верно передающую “общий тон” пьесы, ее идейно-художественную направленность»¹¹⁶.

К. С. Станиславский воспринял эстетику «Чайки» не сразу, как Вл. И. Немирович-Данченко, он вспоминал: «пока В.И. Немирович-Данченко говорил о “Чайке”, пьеса мне нравилась. Но лишь только я оставался с книгой и текстом в руках один, я снова скучал. А между тем мне предстояло писать мизансцену и делать планировку, так как в то время я был более других знаком

¹¹⁴ Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. М.: Искусство, 1955. С. 12.

¹¹⁵ Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...» А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. Казань: Казанский ун-т, 2012. С. 278.

¹¹⁶ Там же. С. 24.

с подобного рода подготовительной режиссерской работой»¹¹⁷. Но в процессе работы Станиславскому постепенно удалось понять пьесу: «к моему удивлению, работа казалась мне легкой: я видел, чувствовал пьесу»¹¹⁸.

О сотрудничестве Художественного театра и Чехова писали многие авторитетные исследователи: А. И. Роскин¹¹⁹, Н. Я. Берковский¹²⁰, М. Н. Строева¹²¹, Г. Ю. Бродская¹²², А. Г. Головачёва¹²³ и др. Целью нашего обзора в настоящем разделе не является изучение интерпретации пьес Чехова Художественным театром как таковым, процесс репетиций и исполнения четырех чеховских пьес не входит в рамки нашего изучения, поскольку в центре внимания находится не драматургия Чехова, а отражение трансформации театра как института в его творчестве. И те изменения, которые нашли свое воплощение в МХТ, с его новой театральной эстетикой, новой системой игры актеров, новыми взаимоотношениями всех участников театрального дела и зрителей, не могли не сказаться и в прозе Чехова, где он говорит о современном театре, пусть даже если напрямую о МХТ речи и не идет.

Одним из важнейших нововведений МХТ стало утверждение роли

¹¹⁷ Станиславский К. С. Собрание сочинений. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. С. 268.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Роскин А. И. «Три сестры» на сцене Художественного театра. М.: ВТО, 1947. 127 с.

¹²⁰ Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. 638 с.

¹²¹ Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1898–1917. М.: Наука, 1973. 375 с.

¹²² Бродская Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие // Вишневоградская эпопея. Т. 1. Середина XIX века — 1898. М.: Аграф, 2000. 288 с.

¹²³ Головачёва А. Г. Антон Чехов, театр и «симпатичные драматурги». М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2020. 360 с.

режиссера в создании спектакля, до этого режиссер не играл сколь-нибудь важную роль. Театр стал режиссерским только с МХТ, как пишет П. А. Марков: «Организатором и творцом спектакля явился режиссер. Режиссер получает в деле создания спектакля исключительное значение. Он становится его духовным и техническим руководителем»¹²⁴.

Разделение труда между режиссерами Станиславским и Немировичем-Данченко было четко. Станиславский отвечал в первую очередь за актерские аспекты постановки, а Немирович-Данченко – за литературные. Станиславский сказал: «В.И. Немирович-Данченко составил новый репертуар со строгим разбором и тонким литературным вкусом»¹²⁵. Как профессиональный актер и режиссер, Станиславский предъявлял высокие требования к литературному качеству спектаклей, что предполагало установление более тесных партнерских отношений между театром и драматургами, чем это было раньше.

М. Н. Строева полагает, что приход режиссера к драматургу не был легким и случайным, а «закономерным и необходимым», что основой такого сближения является «реалистическая сущность творчества обоих художников»¹²⁶. Пьесы Чехова часто раскрывают все тонкости социальных противоречий, семейных и в целом человеческих через изображение жизни обычных людей. Согласно А. П. Скафтымову, Чехов «не ищет событий, он, наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым

¹²⁴ Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, Т. 1. 1974. С. 260.

¹²⁵ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: В 9 т. Ком. И. Н. Соловьевой. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 267.

¹²⁶ Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. М.: Искусство, 1955. С. 27.

обыкновенным. В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни»¹²⁷. МХТ уловил этот реалистический стиль и придал ему особое качество. Он «искал соединения жизненной правды с новой театральной выразительностью»¹²⁸.

С этим стилем напрямую связана система Станиславского. По мнению М. Н. Строевой, «испытание буднями – одно из самых постоянных и трудно переносимых – легло в основу чеховского драматизма»¹²⁹. Воспроизведение этого житейского, повседневного характера чеховских пьес является важным этапом инноваций МХТ.

«Действовать на сцене, согласно этой, Станиславским разработанной, партитуре, означало не “играть”, а просто жить, как люди живут»¹³⁰. К. Л. Рудницкий определяет прием режиссера как «течение акта», исследователь полагает, что действие у Станиславского «“текло” одним общим потоком, текло как сама жизнь»¹³¹. И знаменитые «паузы» двух режиссеров тоже способствуют такой флюидности целого выступления.

Помимо реалистичного стиля, Станиславский выступал против преувеличенной манеры игры: «Все театры России и многие – Европы пытались передать Чехова старыми приемами игры. И что же? Их попытки оказались неудачными. Назовите хоть один театр или единичный спектакль,

¹²⁷ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. С. 412–413.

¹²⁸ Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, Т. 1. 1974. С. 263.

¹²⁹ Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. М.: Искусство, 1955. С. 35.

¹³⁰ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. С. 85.

¹³¹ Там же.

который показал бы Чехова на сцене с помощью обычной театральности»¹³². В качестве примера можно привести неудачную премьеру «Чайки» в Александринском театре в Санкт-Петербурге 17 октября 1896 года. Как замечает М. Н. Строева, «несмотря на участие замечательных актеров, спектакль провалился, резко обнажив противоречие между мертвыми канонами старого театра и живой правдой новой драматургии»¹³³.

Станиславский стремился продемонстрировать естественность и плавность человеческого поведения, отражающую спонтанность и подлинность реальной жизни. Свое новаторство в системе актерского мастерства он начал с подчеркивания значимости внутреннего опыта, интуиции и чувства. «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, так как других путей к нему не существует»¹³⁴.

П. А. Марков в своем исследовании разделил природу игры на «представление» и «переживание»¹³⁵. Если традиционные театральные постановки ориентированы на искусство «представления», то система Станиславского – лучший пример искусства «переживания». Проще говоря,

¹³² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 290.

¹³³ Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. М.: Искусство, 1955. С. 13.

¹³⁴ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: В 9 т. Ком. И. Н. Соловьевой. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 290–291.

¹³⁵ Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, Т. 1. 1974. С. 269.

искусство «представления» похоже на мимикрию, когда актер запоминает предписанный способ выражения определенной эмоции. Например, смеется, когда счастлив, или плачет, когда грустен. Во время выступления актер должен демонстрировать только внешние признаки этих эмоций, включая мимику и движения, не обязательно переживая их внутренне. А искусство «переживания» требует от актера более глубокого вовлечения в роль, подлинного эмоционального резонанса с чувствами персонажа, как если бы они были непосредственным опытом. Это требует значительной степени внутриличностного мастерства, чтобы актер мог полностью погрузиться в роль, даже в отсутствие диалога или в ожидании реплики на сцене.

Творческий акцент МХТ на реалистичном стиле и свежем подходе к актерской игре безусловно важен, но есть и другие аспекты, которые следует учитывать при рассмотрении трансформаций театра как социального института в МХТ.

В системе МХТ разнообразие театральных деятелей остается таким же, как и в других театрах: режиссеры, актеры, художники и так далее. Однако иерархия Художественного театра значительно изменилась. Режиссерско-ориентированная система МХТ исключала, по словам П.А. Маркова, «случайности и неорганизованности театра»¹³⁶. Роль режиссера превратилась из простого исполнителя приказов в объединяющую силу для актеров, способствующую созданию единой театральной атмосферы.

Но это не означает, что режиссер монополюльно занимает вершину

¹³⁶ Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, Т. 1. 1974. С. 260.

пирамиды иерархии театра. В своей книге Станиславский пишет: «наша коллективная работа над Чеховым, для того чтобы дать художественные результаты, требовала определенного соединения творческих сил»¹³⁷. Он особо отметил Немировича-Данченко как литературного режиссера, первых актеров молодого МХТ и художника В. А. Симова. основополагающие принципы этой иерархии – доверие и сотворчество. Уверенность режиссера в профессиональных возможностях актеров и художников в сочетании с доверием актеров и художников к творческому видению и руководству режиссера способствуют формированию конструктивной атмосферы сотрудничества в театре. И наоборот, общение между различными сотрудниками имеет первостепенное значение. Например, посредством наблюдения и обратной связи режиссер помогает актерам адаптировать свои выступления, чтобы они соответствовали подлинным эмоциям своих персонажей, и гарантирует, что каждый элемент вносит свой вклад в общий художественный эффект. Другой показательный пример приводит О. В. Зайчикова в своей статье, в которой подчеркивает значимость художника МХТ В. А. Симова. Исследовательница характеризует художника как «сорежиссера»: «Художник театра становится сорежиссером, а в большинстве случаев ведущим и определяющим в спектакле пластику актеров, характер мизансцен, динамику действия, его темп и ритм»¹³⁸.

¹³⁷ Станиславский К. С. *Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: В 9 т. Ком. И. Н. Соловьевой. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 295.*

¹³⁸ Зайчикова О. В. *Взаимовлияние режиссера и художника в русском театре конца XIX — начала-XX века // Театр. Живопись. Кино. музыка: ежеквартальный альманах. М.: РАТИ-ГИТИС, 2012. С. 130.*

Иерархическая структура МХТ носит «неиерархический» характер. В этой властной структуре решающим элементом является не сама власть, а единство творческого руководства всего театра.

Трансформация не ограничилась отношениями режиссера с актерами и художником; она также затронула отношения театра со зрителями. Станиславский в «Моей жизни в искусстве» писал: «Всюду лакеи и билетеры <...> Они, не стесняясь, шмыгали по всем направлениям зрительного зала, мешая актерам играть, а зрителям — понимать и слушать то, что происходило на сцене. Хождение по залу после начала спектакля было у нас строжайше воспрещено как прислуге, так и самим зрителям <...> Были постоянные недовольства и даже скандалы. Но вот однажды, вскоре после отмены выходов артистов на аплодисменты, я заметил группы запоздавших зрителей, бежавших по переулку нашего театра: они торопились до начала спектакля усесться на свои места. Что же случилось? Актеры перестали повиноваться зрителям, перестали выходить на их вызовы. Не чувствуя себя более полновластным хозяином в театре, зритель подчинился нашему правилу, хотя и с запозданием»¹³⁹.

Властные отношения между зрителями и исполнителями в контексте театрального представления претерпели значительную трансформацию. Раньше зрители ожидали, что исполнители будут уделять первостепенное внимание их удовольствию. Однако по мере того, как театры разрабатывали и

¹³⁹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: В 9 т. Ком. И. Н. Соловьевой. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 264.

внедряли ряд новых правил, в самовосприятии зрителей произошел заметный сдвиг. Публика стала понимать, что соблюдение правил театра является необходимым условием участия в культурной деятельности. Новые правила побуждали зрителей к самоограничению, усвоению и соблюдению театральных норм, тем самым невольно усиливая их чувство идентичности с культурным пространством театра. Одновременно с этим актеры сместили акцент с удовлетворения непосредственной реакции зрителей на более глубокое и утонченное художественное выражение, стремясь к более совершенному и аутентичному исполнению. Зрители адаптировались к этой новой роли, рассматривая себя уже не просто как потребителей развлечений, а как активных участников и со-творцов культурного опыта.

К. Л. Рудницкий пишет, что «... теперь в зрительном зале Станиславский и Немирович все чаще слышали напряженную и встревоженную тишину. Обыкновенный ежевечерний ход театрального спектакля неуловимо преобразился. Стало меньше праздничности, меньше веселого оживления и шума в антрактах. В фойе разговаривали тихо, сосредоточенно, лица зрителей были одухотворенными, серьезными»¹⁴⁰.

Чехов писал Вл. И. Немировичу-Данченко в 21 октября 1898 года: «Этот Ваш успех еще раз лишнее доказательство, что и публике, и актерам нужен интеллигентный театр» [П. VII: 303]. В творчестве Чехова «воплотились настроения интеллигенции рубежа веков»¹⁴¹, и та интеллигентность, которая,

¹⁴⁰ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. С. 100.

¹⁴¹ Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...» А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. Казань: Казанский ун-т, 2012. С. 28.

по Чехову, отсутствует в русских театрах, стала одним из важнейших принципов в МХТ и духом концепции этого театра. Именно такой «интеллектуализм» может дать зрителям настоящее эстетическое образование.

Кроме того, реалистичный стиль и «линия чувства» спектаклей МХТ позволяют зрителям глубже прочувствовать внутренний мир героев. Драмы, приближенные к жизни, способны вызвать эмоциональный отклик у зрителей, тем самым усиливая впечатления от просмотра. При исполнении пьес таких драматургов, как Чехов, МХТ стал важным местом отражения социальной действительности и предоставления зрителям возможности размышлять или обсуждать социальные проблемы.

Отношения между театром и зрителем больше не ограничиваются традиционным понятием удовольствия «субъект и объект». Театр может сосредоточиться на повышении качества художественной работы, используя ее как средство выполнения своей роли культурного института. И наоборот, зрители имеют возможность развивать свои эстетические способности и самосознание, наблюдая за спектаклями. Театр берет на себя роль «социальной школы», а не просто места для развлечений.

МХТ нужна «талантливая актерская молодежь, воспитанная на современной беллетристике»¹⁴², – писал К. С. Станиславский. Члены Общества искусства и литературы, основанное К.С. Станиславским в 1888 году (сам К. С. Станиславский, В. В. Лужский, А. Р. Артем, А. А. Санин,

¹⁴² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: В 9 т. Ком. И. Н. Соловьевой. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 295.

М. П. Лилина, И. А. Тихомиров, М. А. Самарова, Е. М. Раевская и др.), ученики Немировича-Данченко по Филармонии (О. Л. Книппер, М. Г. Савицкая, М. Л. Роксанова, Е. М. Мунт, В. Э. Мейерхольд, И. М. Москвин и др.) и некоторые провинциальные актеры (А. Л. Вишневский) вошли в состав первой труппы нового театра.

Какие это артисты? По выражению К. Л. Рудницкого, в МХТ «служат энтузиасты, готовые “отречься от всяких бенефисов”, от типичных актерских притязаний “на первые и только первые роли”», они «люди интеллигентные»¹⁴³.

Приведем несколько конкретных примеров. Об И. М. Москвине Станиславский писал так: «Москвин показывался в роли Федора и произвел на меня огромное впечатление. Я плакал от его игры, и от умиления, и от радости, и от надежды на то, что среди нас находятся талантливые люди, могущие вырасти в больших артистов»¹⁴⁴. О М. Г. Савицкой Немирович-Данченко писал, что она «поставила для себя вопрос так: или театр, или монастырь, если она не может быть актрисой, она уйдет из жизни совсем»¹⁴⁵. Об О. Л. Книппер Чехов спрашивал: «... отчего не пишут об Ирине-Книппер? Разве вышла какая-нибудь заминка? Федор у вас мне не нравился, но Ирина казалась необыкновенной» (Письмо Чехова Вл. И. Немировичу-Данченко 21 октября 1898 года). Игру В. Э. Мейерхольда комментировал Немирович-Данченко: «Как актер Мейерхольд был мало похож на ученика, обладал уже

¹⁴³ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. С. 77.

¹⁴⁴ Там же. С. 270–271.

¹⁴⁵ Немирович-Данченко В. И. Рождение театра // Ком. М. Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. С. 69.

некоторым опытом и необыкновенно быстро овладевал ролями, причем ему были доступны самые разнообразные <...> он играл одинаково крепко и верно <...> Он был по-настоящему интеллигентен»¹⁴⁶. Позже Станиславский признался в своей книге после премьеры пьесы «Три сестры»: «Действительно, Книппер, Лилина, Савицкая, Москвин, Качалов, Грибунин, Вишневский, Громов (а впоследствии Леонидов), Артем, Лужский, Самарова могут считаться образцовыми исполнителями и создателями классических чеховских образов»¹⁴⁷.

Словом, первыми членами Московского художественного театра двигало не стремление к личной славе и материальной выгоде, а глубокая любовь к искусству и преданность ему. Артисты МХТ считали искусство неотъемлемой частью своей жизни. Они были не просто исполнителями, но и создателями классических художественных образов. Своими выступлениями артисты доносили художественную философию театра до зрителей и общества в целом. Они достигли выдающихся творческих успехов и сыграли значительную роль в развитии общественной культуры, расширив художественное восприятие публики.

*

Значительным нововведением МХТ стало возвышение роли режиссера, утверждение его в качестве главного руководителя спектакля. Характерное для МХТ разделение труда между Станиславским, сосредоточившимся на

¹⁴⁶ Там же. С 113.

¹⁴⁷ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: В 9 т. Ком. И. Н. Соловьевой. Т. 1. М.: Искусство, 1988. С. 309.

актерском аспекте, и Немировичем-Данченко, курировавшим литературные элементы, способствовало более тесному сотрудничеству с драматургами.

Система Станиславского представляла собой радикальное преобразование в области актерского мастерства, ставя во главу угла внутренний опыт, интуицию и эмоции. Этот подход тесно перекликался с чеховским акцентом на внутреннем драматизме повседневной жизни. Режиссеры МХТ стремились передать естественный ход человеческого поведения, отказываясь от преувеличенных жестов и действий в пользу более органичного и спонтанного стиля исполнения. Помимо этого, МХТ отличался и своей интеллектуальной строгостью.

Нововведения в МХТ распространились и на его отношения со зрителями. Зрители начинали придерживаться правил театра, что отражало изменение динамики власти и растущее признание роли театра как культурного просветителя. Что и отражает познавательная и образовательная функции театра как «социальная школа».

В состав первого коллектива МХТ вошли артисты, глубоко преданные своему ремеслу. Эти артисты руководствовались не личными амбициями, а горячей преданностью искусству, внося тем самым неоценимый вклад в развитие общественной культуры.

Московский Художественный театр оказал преобразующее влияние на жизнь Чехова, переосмыслив роль театра в обществе благодаря своему новаторскому подходу к актерскому мастерству, режиссуре и работе со зрителями. Чехов в своих сочинениях описывал театр другой. Этот новый

театр прорастал в его драматургии, в том неприятии худших сторон старого театра, которое читатель встречает в чеховских рассказах. МХТ – это новая театральная система, где все основывается на понятии интеллигентности, все иерархии, все взаимоотношения, вся работа и служба. Тоску по ней читатель ощущает в рассказах Чехова. Поэтому МХТ хотя и не представлен в чеховской прозе в образном плане, но как модель нового театра, как живой идеал – читается в творчестве писателя. МХТ воспитал новое поколение артистов и способствовал более глубокому пониманию искусства. Московский художественный театр (МХТ) представляет собой авангард социокультурных преобразований в чеховскую эпоху, он стал одним из важнейших социокультурных институтов, центром театральных инноваций и площадкой для интеллектуального дискурса, оказав значительное влияние на русский и мировой театр.

Выводы к первой главе

Живой зрительский интерес Чехова к театру в юные годы по мере взросления постепенно перерос в профессиональный, определив последующие творческие искания. Театральный мир нашел своеобразное отражение и воплощение в его творчестве на разных этапах.

В конце XIX века русский театр представляет собой динамично развивающийся институт: происходит активизация театральной жизни, открываются новые театры, увеличивается потребность театров в новых артистах и организаторах театрального процесса. Театр становится к этому времени интересной культурной площадкой, которая привлекает зрителей, а

зритель, в свою очередь, заинтересован в расширении театрального дела и театральных задач.

В многочисленных письмах, статьях, и заметках Чехова даны оценки театральной жизни того времени, выражены собственные эстетические и литературно-критические воззрения. В целом, следует признать, отношение Чехова к театру было неоднозначным, в нем была и критика, и ожидание творческих открытий, и любовь, и разочарование. В любом случае даже в критических суждениях писателя о реальных театральных проблемах высказывается его видение идеального, нового театра.

Во многом таким театром для Чехова стал Московский Художественный театр, в котором складывалась иная, по сравнению с традиционным на то время русским театром система взаимоотношений между актерами, антрепренерами, режиссерами, зрителями и, конечно, авторами. Реализм Чехова прекрасно сочетался с многочисленными новациями МХТ (режиссерские приемы, актерские стили, реформа театральной иерархии, изменения в отношениях театра со зрителем, интеллектуальный тон и т. д.), что способствовало превращению МХТ в самую передовую социокультурную институцию конца XIX века. Несмотря на отсутствие прямого упоминания или изображения МХТ в художественных произведениях Чехова, его можно считать воплощением той идеальной модели, которая легла в основу его концепции интеллигентного театра.

Глава II. Социальный мир театра и его отражение в прозе Чехова

2.1. Театр как место действия и коммуникации

Если рассматривать театр с точки зрения социологии, то происходящее в нем далеко не случайно. Театр оказывается площадкой для коммуникации и интеграции разных социальных групп и местом довольно тесного взаимодействия в ограниченных пространствах, таких как зрительный зал и фойе. Но не только. Театр – это нечто большее. Это открытое поле эмоционального самовыражения, где зрители могут высвободить свои эмоции. Причем зачастую эмоции личные, не касающиеся напрямую конкретного спектакля, могут стимулироваться или подкрепляться той эмоциональностью, которая сопровождает театральную постановку.

Насколько в сочинениях Чехова отражена подобная ситуация, насколько пространство театра в сочинениях Чехова учитывает эту коммуникативность, можно судить по некоторым рассказам писателя.

Например, в рассказе «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя: (Письмо)» (1882) бездарный писатель решает признаться в любви дочери полковника Зое именно в театре, во время первого акта оперы «Фауста». Торжественность момента, казалось бы, соответствует пафосу спектакля. Но исповедь героя прерывается его внезапной икотой. Случилось это в фойе и не осталось незамеченным окружающими, которые отреагировали на эту сцену смехом. Все это предрешило судьбу несчастного влюбленного. Когда на следующий день герой пришел к Зое, то ее отец сказал: «Вы отдали бы свою дочь, если бы таковая имелась у вас <...> за человека, который позволяет себе в обществе

заниматься отрывком? А? Что-с?» [Чехов I: 139]. В рассказе примечательно то, что признание в любви становится, особенно в пространстве театра, также публичным, вызывающим у «зрителей» этого действия право реагировать на него театрально, т.е. эмоционально.

Сюжет «Исповеди» отчасти напоминает нам «Смерть чиновника» (1883), только там «икота» превращается в «чих». История более социальная, потому что обнаруживается своего рода социальный срез театра. Читатель видит, как люди разного социального статуса, которые едва ли могли так близко контактировать в другой обстановке, встречаются, и между ними происходит настоящая жизненная драма. Чехов в качестве такой социальной площадки, где возможна подобная ситуация, использует театр, чтобы показать напряженность между чиновниками разного класса и показать драматизм и даже трагизм в процессе социального взаимодействия, пусть он и выражается комически.

Экзекутор Червяков случайно чихнул на «статского генерала» Брижалова, который сидел перед ним. Чехов иронично оправдывает поведение героя рассказа: «Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики, и полицеймейстеры, и иногда даже и тайные советники. Все чихают» [Чехов II: 164]. Естественно, чихание чиновника Червякова, хотя и является незначительным событием, в особом социальном пространстве театра приобретает масштабность. Страх Червякова перед последствиями его чихания и постоянные извинения отражают его социальный страх и тревогу как представителя низших слоев общества по отношению к человеку, стоящем

выше по социальной лестнице.

Интересно, что у Чехова в этом рассказе мы наблюдаем, как сближаются разные социальные слои в едином поле под названием театр. В театральной зале Брижжалов сидел в первом ряду, а Червяков – во втором. Хотя в физическом пространстве они находятся всего в нескольких шагах друг от друга, на более широкой арене общества расстояние между ними – непреодолимая пропасть. Чин Брижжалова сравним с генералом в государственном управлении, то есть, в таблице ранга его относят как минимум к первым трем рангам. Брижжалов относится к верховной власти, это именно то, чего боится низший чиновник Червяков. В то же время трудно себе представить подобную сцену вне театра, где бы коммуницировали чиновники разных уровней. Эта история связана, может быть, с В. П. Бегичевым, который, по воспоминаний М.П. Чеховой, рассказал А.П. Чехову анекдот о чихнувшем во время представления чиновнике¹⁴⁸.

В рассказе «Ненужная победа» (1882) показан мир закулисы, в котором также отражена иерархичность театра и, что самое главное, показана социально-экономическая зависимость актера. Барон Фон Зайниц попросил немецкую актрису немедленно открыть дверь, когда она переодевалась. Узнав, что посетитель – богатый дворянин, актриса сразу впустила гостя. «Счастье дебютантки», — так резюмируется ситуация с немецкой актрисой, чье будущее, вероятно, на какое-то время будет обеспечено. В этом рассказе богатство и социальный статус барона позволяет ему осуществлять свою власть за

¹⁴⁸ Вокруг Чехова. М.: Правда, 1990. С. 226–227.

кулисами театра, в то время как актрисе необходимо повысить свой социальный статус, установив с ним связь. Кстати сказать, если рассмотреть рассказ с другой точки зрения, можно заметить, что здесь также раскрывается особый статус женщины в социальной и культурной сфере. Позиция немецкой актрисы отражает маргинальное положение женщин в мире искусства и их зависимость от мужской власти.

Безусловно, художественная задача Чехова намного сложнее, чем просто раскрытие механизмов театральной иерархии, но этот рассказ читатель вправе рассматривать как своего рода историческое свидетельство той театральной ситуации, которая имела место в чеховское время.

Вид театра изображен в рассказе «Ярмарка» (1882). Собственно, перед читателем возникает достоверное описание того, как зачастую был устроен и как выглядел передвижной театр в то время: «Театров два. Воздвигнуты они среди площади, стоят рядом и глядят серо. Состряпаны они из дрючьев, плохих, мокрых, склизких досок и лохмотьев. На крышах латка на латке, шов на шве. Бедность страшная. На перекладинах и досках, изображающих наружную террасу» [Чехов I: 249]. В примечании узнаем, что рассказ является действительным впечатлением писателя от одного подмосковного города¹⁴⁹.

Дешевое искусство – тоже своего рода искусство, в каком-то смысле это еще и два единственных места развлечений в маленьком провинциальном городке, даже такой театр – место притяжения людей, потому что, по словам Чехова, «позубоскалить хочется» [Чехов I: 250]. А публика какая? Обычно к

¹⁴⁹ См. Громов М. П. Примечания // Чехов А. П. ПССП. Т. 1. С. 588.

ярмарочным театрам приходят «зубоскалы», «пьяные» и «шатающиеся по ярмарке без дела» [Чехов I: 249]. Но иногда, например, перед отъездом артистов в театрах собирается и местная знать (становой с семьей, мировой с семьей, доктор, учитель).

Ярмарочный театр отличается от обычного стационарного театра тем, что у него нет отдельного здания и фиксированного сценического пространства. Зачастую он представляет собой временную площадку для выступлений под открытым небом. И у Чехова читаем: «Внутренность балагана самая нероскошная. Вместо занавеси, служащей в то же время и кулисой, ситцевая тряпочка в квадратный сажень. Вместо люстры четыре свечи» [Чехов I: 251]. В таком скромном балагане идет пантомима (на афише было написано «понтонин» [Там же]), разные фокусы, клоунский спектакль и т.д. Притом балаган был крайне ветхим: «На середине спектакля происходит крушение одной стены балагана, а в конце – крушение всего балагана» [Чехов I: 252].

В театре работают разные деятели: артисты, музыканты и антрепренер, которые пытаются организовать своеобразные спектакли. Но у них отсутствует только одно – стремление к искусству. Театр для голодающих артистов не является храмом чистого искусства, а местом, где им приходится бороться на грани выживания. Здесь они выступают с низким мастерством и пытаются удовлетворить низкий вкус публики в обмен на мизерное вознаграждение. Это и отчасти отражает отношения между искусством и коммерцией, а также беспомощность артистов, которые готовы идти на компромисс с жестокой и нищей жизнью.

В рассказе «Дорогие уроки» (1887) герой Воротов влюблен в свою учительницу французского языка Алису. Однажды учительница после уроков пошла в Малый театр. Чтобы встретиться с ней, Воротов тоже пошел туда. Когда он увидел ее веселой и счастливой среди других мужчин, он приревновал. На самом деле уроки французского — это не самое главное для героя, к тому же во время них Алиса всегда холодна к Воротову. А встреча в особом пространстве театра, которое предполагает более яркое выражение эмоций, с женщиной, которую он любит, многое для героя проясняет. Героиня, смотрящая спектакль вместе с другими мужчинами, вызвала у героя большое душевное возбуждение. Встреча в театре заставила его подтвердить свою любовь, а название рассказа говорит о цене, которую герой платит за возможность видеть любимую женщину.

Театр как социальная и культурная площадка дает Воротову новую перспективу для наблюдения и взаимодействия с Алисой. Именно в театре он пытается приблизиться к любимой женщине и понять ее. Иными словами, в образовательном поле, несмотря на то что чувства героя растут с каждым днем по мере продвижения урока, он ни разу не пытался узурпировать отношения между учителем и учеником. Но театр отличается от урока: и Воротов, и Алиса — одинаковые зрители. Смена социальной роли вызывает у героя сильные эмоции.

Поведение героини в театре контрастирует с ее отстраненностью на уроках французского языка. Такой контраст не только показывает различия в поведении человека в разных социальных пространствах, но и отражает

влияние культурного поля на поведение личности. В социокультурной среде театра Алиса ведет себя более свободно и естественно.

Кроме того, Воротов платит высокую цену за возможность встретиться с любимой женщиной, причем не только денежную, но и эмоциональную, духовную. Эта цена является отражением стратегических действий героя, направленных на достижение определенной цели, и в социокультурном поле театра эта цель, в сущности, оказывается понятна и достижима.

В рассказе «После театра» (1892) посмотрев в театре оперу «Евгений Онегин», Надя Зеленина настолько захвачена сюжетом спектакля, что начала писать письма, подобно Татьяне. Она знает, что ее любят офицер Горный и студент Груздев, но опера на пушкинский сюжет вдруг заставляет ее сомневаться в любви. «Быть нелюбимой и несчастной — как это интересно! В том, когда один любит больше, а другой равнодушен, есть что-то красивое, трогательное и поэтическое. Онегин интересен тем, что совсем не любит, а Татьяна очаровательна, потому что очень любит, и если бы они одинаково любили друг друга и были счастливы, то, пожалуй, показались бы скучными» [Чехов VIII: 32]. Влияние театрального представления на процесс психологических изменений Нади очевидно: прежде всего, оно служит источником вдохновения и подражания, давая Наде образец для эмоционального самовыражения. Наблюдая за поведением и эмоциями героев пьесы, Надя вдохновляется на исследование собственного эмоционального мира. Она пытается выразить собственное понимание и чувства, подражая Татьяне. Спектакль также дает Наде возможность эмоциональной разрядки. В

процессе написания письма она получает возможность выразить сложные эмоции, среди которых и сомнения в любви, и желание быть любимой, и исследование своей самооценки.

В повести «Три года» (1895) московский купец Лаптев встретил свою бывшую знакомую Полину Николаевну в антракте концерта. Театр оказывается мучительным местом для героя: в зале жена его сидит ближе всех к нему, но в душе он чувствует, что они далеки друг от друга, что их горести и радости не связаны. Он наблюдает, как меняется выражение лица жены во время просмотра спектакля, но не понимает почему. Лаптев с отчаянием говорит: «Ты моя жена уже полгода, но в твоей душе ни даже искры любви, нет никакой надежды, никакого просвета! Зачем ты вышла за меня?» [Чехов IX: 59].

Театр в глазах героини противоположен театру в глазах героя. Юлия Сергеевна ходит в театр, чтобы избежать мужа: с одной стороны, она вышла за него не по любви, а с другой – она не хочет возвращаться к прежней скучной жизни в маленьком городке. Можно ли рассматривать театр как буферную зону для героини между ее прошлой жизнью и нынешней замужней жизнью? В театре она может в полной мере насладиться искусством, забыв и избавившись на время от своей идентичности, то есть семейной роли «дочери» и «жены». Театр является пространством для высвобождения ее свободы.

Когда у супругов Лаптевых родилась дочь Оля, место жизни переместилось из города на дачу в Сокольниках. Юлия Сергеевна начала устраивать уже домашние спектакли. Она пыталась продолжить ту радость,

которую приносил ей театр: «Мы, дачницы, затеваем здесь спектакль для детей <...> Уже всё есть у нас — и театр, и актеры, остановка только за пьесой. Прислали нам десятка два разных пьес, но ни одна не годится» [Чехов IX: 69]. Появление ребенка привносит смысл в ее супружескую жизнь. В это время героиня принимает на себя дополнительную семейную роль – матери. Она полностью погрузилась в эту новую заботу. Домашний спектакль – это не только выражение ее материнской нежности, но и способ, с помощью которого она пытается найти новый смысл и ценность в своей семейной роли. Но внезапная смерть ребенка разрушает прекрасную жизнь. Чехов упоминает это событие всего несколькими словами, и, как это характерно для его пьес, самые драматические события происходят вне поля зрения читателя.

Лаптевы переехали с дачи в Сокольниках обратно в Москву. Но на этот раз для героини театр уже утратил свою прежнюю эстетическую функцию. Она больше не ходит в театр и на концерты, а остается дома плакать по умершему ребенку.

В повести «Моя жизнь» (1896) старшая сестра Клеопатра и младший брат Мисаил часто посещают семью Ажогиных, где организуют любительские спектакли и концерты. Увлечение Клеопатры и Мисаила театральным искусством контрастирует с консервативными взглядами их отца-архитектора. Отец считает, что любительские спектакли «отвлекают молодых людей от религии и обязанностей» [Чехов IX: 193].

В напряженных семейных отношениях мы можем увидеть дихотомию: любовь к искусству — скептическое отношение к театру. Образ отца-

архитектора олицетворяет собой приверженность традиционным ценностям, а Клеопатра и Мисаил – стремление к личной свободе и самореализации. Они ищут свою идентичность, участвуя в театральных постановках.

В своей научной статье Н.М. Щаренская¹⁵⁰ проводит глубокий анализ функции архитектурных метафор и символов в театральном искусстве, указывая на то, как эти элементы отображают структурную природу жизни и искусства. Персонаж Клеопатры, в частности, служит примером тенденции приравнивать жизнь к сцене, что особенно ярко проявляется в ее изображении.

Сестра Мисаила Клеопатра – изначально домохозяйка, не имеющая собственной воли. Она полностью подчиняется приказам отца и проявляет страх и боль при неповиновении брата. Но, услышав игру на фортепиано и пение доктора, Клеопатра впервые ощущает чувство свободы. Искусство приносит ей радость, которой она никогда раньше не знала, и это прокладывает путь к ее любви к театру в дальнейшем сюжете. Героиня узнала горькую правду бывшей жизни: «я хочу жить, а из меня сделали какую-то ключницу. Ведь это ужасно, ужасно!» [Чехов IX: 232]. Она говорит: «А главное, пусть, наконец, отец увидит, что и я способна на протест» [Чехов IX: 266]. Сила искусства пробудила в героине стремление к свободе. Любовь к доктору вместе способствовали ее личностной трансформации.

Но Чехов не показывает идеальных любителей театра.

Мисаил «писал декорации, переписывал роли, суфлировал, гримировал»

150 Подробнее об этом см.: *Щаренская Н. М. Шекспир по-русски: Искусство жизни в повести А. П. Чехова «Моя жизнь» // Чехов и Шекспир: Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 229.*

и «устроили разные эффекты». Это любитель-художник для закулисной работы. Но все же он «на репетициях <...> держался особняком, в тени кулис, и застенчиво молчал», потому что у него «не было общественного положения» [Чехов IX: 201].

Что касается Клеопатры, в повести есть описание ее первого (возможно и последнего) выступления на сцене. «Она вышла на середину сцены с выражением ужаса на лице, некрасивая, угловатая, и с полминуты простояла, как в столбняке, совершенно неподвижно, и только одни большие сережки качались под ушами» [Чехов IX: 267]. В конце концов, Клеопатра зарыдала посередине сцены. Ее страхи были очевидны на сцене.

Таким образом, в «Моей жизни» подчеркивается преобразующая сила театра как искусства. В то же время писатель вникает в проблемы, с которыми сталкиваются люди в своем стремлении к самовыражению и социальному признанию, демонстрируя неосязаемую силу искусства и одновременно отражая ограничения, накладываемые социальным статусом на самовыражение личности.

В рассказе «Дама с собачкой» (1899) театр также оказывается особенным пространством, в котором происходит одна из важнейших встреч героев. Вначале Гуров рассматривал свои отношения с Анной в Ялте как короткий курортный роман, у обоих были семьи. Но когда Гуров стал одержим Анной и приехал в город, где она живет, то прежде всего увидел театральную афишу и отправился туда. На премьеру спектакля пришли местные знаменитости, чиновники, словом, все население города. И перед читателем как раз именно в

театре предстает своего рода уплотненный срез всего общества. Театр как бы аккумулирует, сжимает социальное пространство, но и человек в нем всегда на виду. Все становится яснее и очевиднее и одновременно, благодаря этой очевидности, оказывается скрыто, неявно.

Герой в толпе видит Анну с мужем. Во время первого антракта Анна осталась одна, и Гуров нервно подошел к Анне и приветствовал ее, что испугало героиню. Вероятно, от неожиданности, но не только. Не случайно и Гуров, и героиня тоже, чувствуют, что весь театр смотрит на них: «Запели настраиваемые скрипки и флейта, стало вдруг страшно, казалось, что из всех лож смотрят» [Чехов X: 139].

Они быстро прошли через залу и оказались у потайной лестницы. Анна остановилась на «узкой, мрачной лестнице», эта лестница словно предвещает их будущее – отношения, которые, возможно, никогда не увидят свет. Встреча в театре становится поворотным моментом в их любви. В данном аспекте театр имеет безусловное символическое значение. Театральная афиша становится для Гурова подсказкой к поиску Анны, а лестница театра символизирует неопределенность и тайну их будущих отношений.

Театр как место встречи героев свидетельствует о той социальной проблеме, которая во многом трудноразрешима для них. Оба они не просто влюбленные, они принадлежат своему социуму, своей семье. Они так или иначе обязаны играть по правилам общественным. Герои уже не могут быть столь же свободны, как они были в Крыму. И именно театр обнажил этот сложный социальный момент. Отношения Гурова и Анны драматично

демонстрируют бессилие и борьбу личности перед социальными правилами.

*

На основании вышеизложенного можно сделать вывод, что театр в рассказах Чехова является пространством взаимодействия разных социальных классов, которые в обычной жизни практически не пересекаются («Смерть чиновника» 1883 г. и «Ярмарка» 1882 г.); сценой для развития или разрешения конфликта между личными эмоциями и общественными правилами («Исповедь, или Оля, Женя, Зоя: (Письмо)» 1882 г., «Дорогие уроки» 1887 г., «Три года» 1895 г., и «Дама с собачкой» 1899 г.); местом для взаимной конвертации культурного капитала и социального статуса («Ненужная победа» 1882 г. и «Ярмарка» 1882 г.). Театр как микрокосм общества и культуры позволяет читателю Чехова наблюдать, как персонажи находят именно в нем пространство для самовыражения в рамках социальных норм («Смерть чиновника» 1883 г., «После театра» 1892 г., «Три года» 1895 г. «Моя жизнь» 1896 г. и «Дама с собачкой» 1899 г.). Чеховское представление театрального поля, которое имеет место в его рассказах, отражает значимую эмоциональную и коммуникативную функцию театра, а также его исключительную роль в формировании особой социальной и личной свободы, которые вне театра были не столь вероятны для некоторых персонажей.

2.2. Театральные зрители в прозе Чехова

В произведениях Чехова роль зрителя проникнута глубокой социальной значимостью, а его существование является не только неотъемлемой частью художественного выражения театра, но и ярким проявлением многоликости

общества.

В рассказе «Ярмарка» (1882) в будние дни на ярмарке собирались «зубоскалы», «пьяные» и «шатающиеся по ярмарке без дела» [Чехов I: 249], значит, обычные люди. На сцене актеры играли так: «Подмигивание глазом, пощечины, удары друг друга по спине, фамильярные заговаривания с толпой, заговаривания свысока... и больше ничего» [Чехов I: 250]. Несмотря на ужасные выступления, отзыв публики был неплохим: «А публика почтенная глазееет и заливаается. Ей простительно, впрочем: лучшего не видала, да и позубоскалить хочется» [Там же]. Это самая нетребовательная публика, которая положительно реагирует на вульгарные выступления актеров. Хозяйка театральной труппы не стеснялась ругать тех, у которых не было ни денег, ни статуса: «Да разве это публика? <...> Это окаянные!» [Чехов I: 252]. Как человек, организующий пошлые представления, хозяйка недовольна своими зрителями и принижает бедных людей. Но иногда на ярмарку приходила и местная «знать»: становой с семьей, мировой с семьей, доктор, учитель и т. д. Социальный состав зрителей на таких площадных представлениях мог быть очень разным, т. е. это не просто спектакли для бедноты. Однако сам относительно «высокий» социальный состав не влиял на эстетические принципы такого театра. И чиновники, и учителя приходили в такой театр для одного – чтобы убить время.

В рассказе «Ненужная победа» (1882) ресторан, в котором ставятся пьесы, называется «театром». Зрители в данном рассказе здесь не для того, чтобы наслаждаться пением актрисы, а сделать ставку на нее. Виконт сказал: «Она

(героиня *Илька*. – *Пяо Х.*) глупа! Вы знаете, что она требует с каждого за один миг любви? Знаете? Сто тысяч франков! Ха-ха-ха! Посмотрим, какой сумасшедший даст ей эти деньги! За сто тысяч я буду иметь таких десятков!» [Чехов I: 340]. Актриса сама и публиковала свою цену: «Сто тысяч!» [Чехов I: 345]. Среди зрителей были представители разных социальных слоев: аристократ (виконт), военный (драгун), представитель прессы (репортер газеты), выходец из финансовой среды (сын банкира) и представитель промышленников, собственников-капиталистов (фабрикант). Несмотря на разное происхождение, они собирались в этом «театре», влекомые своим «желанием». Их цель заключается не в интересе к самому сценическому действию, а в соперничестве между собой за возможность быть в компании актрисы Ильки. Здесь творческая составляющая театра не важна, но читатель может наблюдать, как в пространстве театра отражаются гендерное неравенство и коммерциализация, как театр оказывается площадкой свободных нравов. То, как ведут себя и что говорят эти зрители, – это, конечно, оскорбление актрисы как личности и, возможно, осквернение самого театрального искусства, но для самой актрисы такая модель взаимоотношения с ее зрителем приемлема и едва ли не единственно возможна.

Следует отметить, что два вышеупомянутых заведения (ярмарка и ресторан) не являются местами, организующими спектакли для зрителей. Однако многие проблемы подобного рода имеют место и в обычных городских театрах из-за разнообразия театральных зрителей. Социальная реальность городских театров в зрительском плане довольно разнообразна, что, с одной

стороны, свидетельствует о демократичности театра, а с другой — о том, что театр постепенно начинает равняться на среднего зрителя.

В рассказе «Мечь» (1882) актер говорит: «Мы лакеи, а не артисты! Сцена дана нам только для того, чтобы показывать публике свои голые локти и плечи... чтобы глазки делать... щекотать инстинкты райка...» [Чехов I: 464]. В «Калхасе» 58-летний актер Светловидов восклицает: «Понял я публику! С тех пор не верил я ни аплодисментам, ни венкам, ни восторгам! Да, брат! Он аплодирует мне, покупает за целковый мою фотографию, но, тем не менее, я чужд для него, я для него грязь, почти кокотка! Он тщеславия ради ищет знакомства со мной, но не унизит себя до того, чтоб отдать мне в жены свою сестру, дочь! Не верю я ему, ненавижу, и он мне чужд!» [Чехов V: 393].

Какая публика заставляет актеров чувствовать себя настолько оскорбленными? В рассказах «Два скандала» (1882) и «Барон» (1882) зрители злорадствовали по поводу случайностей, которые происходили во время представления. Актриса в «Двух скандалах» пряталась за занавесом, чтобы посмотреть на своего любимого дирижера через отверстие. Она была так увлечена, что не заметила, что занавес уже поднимался, и внезапно появилась на сцене. «Из второго яруса послышался смех, и скоро весь театр утонул в нескончаемом смехе и шиканье» [Чехов I: 443]. В «Бароне» во время спектакля голова героя-суфлера случайно ударилась о край будки, зрители «думали, что прервал Гамлета не суфлер, а старый барабанщик, дремавший в оркестре. Барабанщик шутовски раскланялся с райком, и весь театр огласился смехом» [Чехов I: 457]. В этих двух рассказах не описывается состав зрителей, и трудно

судить о том, кто именно участвовал в «смехе», но можно предположить, что он объединил все социальные слои и все вкусы. В самом деле, Чехов дает нам ироничный ответ: «Публика любит театральные недоразумения, и, если бы вместо пьес давали недоразумения, она платила бы вдвое больше» [Чехов I: 457].

Но каков же был социальный срез публики в чеховское время и несколькими десятилетиями раньше? Как отмечает современный исследователь, «в 1880 – 1910-е гг. театральной публики в России было, быть может, даже больше, чем читателей. Театром интересуется городская интеллигенция, это не только учителя и врачи, но и чиновники, в театр ходят и городские обыватели, рабочие»¹⁵¹. Несмотря на то, что большинство эпизодов в рассказах Чехова происходит в провинциальных театрах, можно сказать, что читатель видит столь же разнообразную картину.

Посмотрим, каков состав зрителей театра в произведениях Чехова. Мы нашли следующую публику: студент («Жизнь и вопросах и восклицаниях» 1882 г.), писатель и семья полковника («Исповедь, или Оля, Женя, Зоя: (Письмо)» 1882 г.), исправник и его дочь («Трагик» 1883 г.), любовница барона («Ряженные» 1883 г.), чиновники («Смерть чиновника» 1883 г.), выпускник университета и домашняя учительница («Дорогие уроки» 1887 г.), купец и его жена, адвокат, учитель, студент, два доктора и офицер («Три года» 1895 г.) и др. Можем сказать, что это была реальность, зафиксированная в истории театра. В

¹⁵¹ Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...» А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. Казань: Казанский ун-т, 2012. С. 140.

то же время аудитория постоянно расширяется, поскольку потребность культурной жизни растет вместе с распространением образования. Таким образом, театр привлекает зрителей из разных слоев общества, с разными целями и ценностями. Люди разных происхождений и классов находятся в одном небольшом и объединяющем всех пространстве театра. Однако Чехов в большей степени делает акцент не на зрителе, который ценит высокое искусство, а на зрителе среднего уровня эстетических запросов, к какой бы социальной группе он ни относился. Писателю интересен этот феномен «среднего» зрителя.

Теория американского социолога И. Гофмана¹⁵² предлагает нам интересную перспективу для анализа роли зрителя в театре. Согласно Гофману, социальную жизнь можно рассматривать как театральное представление, в котором люди играют различные роли в разных социальных ситуациях и следуют соответствующим правилам выступления. В театре для зрителей «передний план исполнения» – это поведение и реакция зрителей, которые они демонстрируют во время просмотра спектакля: хлопают, смеются, плачут, чихают и т.д. Такое поведение является прямым выражением взаимодействия зрителей с театральными произведениями, но не всегда. А «задний план» обозначает личное пространство зрителей вне театра, например, дома, на улице, или где-нибудь еще. Важно, что зрители обсуждают то, что касается театра. Тут может включить их собственные мнения и предпочтения. Мы

¹⁵² Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. статья А. Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2000. 304 с.

будем наблюдать за тем, как характеризуются зрители в театре и за его пределами.

Сначала посмотрим отражение «переднего плана исполнения» в рассказах Чехова.

В рассказе «Трагик» (1883) дочь исправника Сидорецкого Маша очарована игрой трагика во время спектакля. Маша «не отрывала глаз от сцены даже в антрактах и была в полном восторге. Ее тоненькие ручки и ножки дрожали, глазки были полны слез, лицо становилось всё бледней и бледней», «она страдала и от игры, и от пьесы, и от обстановки. Когда в антракте полковой оркестр начинал играть свою музыку, она в изнеможении закрывала глаза» [Чехов II: 184]. Маша полностью погрузилась в искусство театрального представления. Она была тронута и своим мысленным сопереживанием актерам на сцене. В антракте она все еще была погружена в спектакль и находилась в состоянии послевкусия от потрясшего ее искусства. Ее эмоциональный отклик можно рассматривать как обратную связь с игрой актеров. Поведение героини как зрителя в театре – не только является пассивным принятием искусства, но и активным участием с комплексным взаимодействием со спектаклем. С точки зрения тех, кто ставил и играл спектакль, такой эмоциональной реакции зрителей они ждали, пожалуй, больше всего. Но насколько глубок сам спектакль и насколько серьезно то, что видела героиня, судить трудно. Вероятнее всего, мы имеем дело здесь с эффектом простодушного, даже немного наивного зрителя.

Мы имеем дело с таким типом зрителя, который открыт для любой

театральной эмоции, в том числе вполне посредственной. И тут, с одной стороны, конечно, Чехов рисует идеального зрителя для любого театра, зрителя, способного раствориться в спектакле, с другой – он невольно подчеркивает ответственность театра перед таким открытым зрителем.

Однако Чехов не часто изображает, как зрители тихо и внимательно следят за спектаклем. В большинстве произведений Чехова зрители являются антиподом «идеального образца». Вместо того чтобы внимательно смотреть спектакль, они заняты своими делами. Театральное представление – лишь «фон» для их личных драм.

В рассказе «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя: (Письмо)» (1882) бездарный писатель влюблен в дочку полковника Пепсинова. Он пришел на оперу «Фауст» вместе с семьей Пепсиновых. Он хочет признаться в любви Зое, но вдруг он начал икать. Глагол «икнул» появился в рассказе 16 раз, икота героя случайно превратилась в «спектакль». Легко представить его смущение в тот момент. «Выпил я воды стаканов пять, и икота как будто бы немножко утихла. Я выкурил папиросу и отправился в ложу. Брат Зои поднялся и уступил мне свое место, место около моей Зои. Я сел и тотчас же... икнул. Прошло минут пять — я икнул, икнул как-то особенно, с хрипом» [Чехов I: 138]. В итоге его исповедь закончилась неудачей. Цель его прихода в театр заключается в том, чтобы выразить свою любовь, и если все пройдет хорошо, возможно, ему удастся осуществить свою мечту, ведь в начале рассказа он говорил: «Я всей душой люблю семейную жизнь и не женат потому только, что каналье судьбе не угодно было, чтобы я женился» [Чехов I: 133]. Тут мы видим, как зритель

как бы становится актером, его бытовая жизнь приобретает черты театрального представления. И герой, уже как актер, совершает ту «неловкость», о которой пишет Гофман: «исполнитель может нечаянно передать другим информацию о своей неловкости, неприличных манерах или неуважительном отношении к своей аудитории, на мгновение потеряв мышечный контроль над собою» ¹⁵³.

Театр был платформой, которая могла позволить герою добиться своей цели: театра создавал обстановку торжественности, приподнятости, а сам герой как бы подчеркивал свой интеллектуальный статус. Все это могло усилить эффект от его предложения. Но, как мы понимаем, если неловкость в обыкновенной жизни прощается, то в пределах театра она воспринимается иначе. Здесь речь идет о театральном этикете. Обычная манера поведения зрителей в театре — хранить молчание. Драматичность неожиданного физиологического явления — «икота» — бесконечно усиливается именно потому, что оно происходило в театре. Герой на короткое время терял способность сохранять свою роль зрителя.

В начале рассказа «Смерть чиновника» (1883) Червяков прекрасно выполнял свой долг зрителя, он «сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на “Корневильские колокола”. Он глядел и чувствовал себя на вершине блаженства» [Чехов II: 164]. Затем он чихнул, об этом пишет Чехов, «... чихать никому и нигде не возбраняется». Это не повлияло на продолжение просмотра спектакля. Он и не думал, что он совершил неподобающий поступок,

¹⁵³ Там же. С. 85–86.

«Червяков нисколько не сконфузился, утерся платочком и, как вежливый человек, поглядел вокруг себя: не обеспокоил ли он кого-нибудь своим чиханьем?» [Чехов II: 164]. До этого все было хорошо.

И вдруг он заметил, что человек, на которого он чихнул, – это статский генерал Брижжалов. Он тут же наклонился вперед и извинился перед ним 2 раза, генерал ответил: «Ах, сидите, пожалуйста! Дайте слушать!» [Там же]. Зрительская роль генерала была прервана извинениями Червякова, и он быстро восстановил порядок в зале. А Червяков больше уже не мог спокойно сидеть и смотреть, он «skonфузился, глупо улыбнулся и начал глядеть на сцену. Глядел он, но уж блаженства больше не чувствовал. Его начало помучивать беспокойство» [Там же]. Червяков «умер» дважды: сначала социально, потом физически.

Как мы уже говорили в разделе «Театр как место действия и коммуникации», между Червяковым и Брижжаловым существует иерархическая разница. Генерал Брижжалов символизировал более высокий статус, власть, которую боялись чиновники низшего ранга, такие как Червяков. Страх героя проистекал из опасения наказания, которое может быть наложено высшими чиновниками. Несмотря на то что Червяков как зритель театра равен Брижжалову, их социальная иерархия нарушает это равенство. Страх Червякова – это проявление беспомощности маленького человека. При этом на первом плане в театре идет комическая опера «Корневильские колокола», в самом зале разворачивается комическая ситуация с чиханием и прощениями, а за всем этим комическим вырастает подлинная трагедия.

Завершая разговор о театральных зрителях, перейдем к тому, как зритель относится к театру вне театра и что он о нем думает, т.е. к описанию образов театральных критиков.

Мировой судья в рассказе «О драме» (1884) является сторонником старой манеры актерской игры: «Нынешний драматург и актер <...> стараются быть жизненными, реальными... На сцене ты видишь то, что ты видишь в жизни... А разве нам это нужно? Нам нужна экспрессия, эффект! <...> Прежний актер говорил неестественным гробовым голосом, бил себя кулачищем по груди, орал, сквозь землю проваливался, но зато он был экспрессивен! <...> В каждом действии ты видел самоотвержение, подвиги человеколюбия, страдания, бешеную страсть! А теперь?! Теперь, видишь ли, нам нужна жизненность... <...> Шпажинский или какой-нибудь там Невежин считают этого паршивца героем, а я бы — ей-богу, досадно!» [Чехов III: 95–96].

Герой следующего рассказа «Критик» (1887) – это старый актер. Он называл целый ряд известных в то время актеров, критиковал их и подводил резюме: «Нет, брат, перевелись нынче в России хорошие актеры! Ни одного не осталось!» [Чехов VI: 174].

А как отзывался о названных в рассказе деятелях искусства сам Чехов?

О П. М. Свободине главный герой рассказа говорит так: «Коли б моя власть, я б этого твоего Свободина из Петербурга выслал! Разве так можно играть, а? Разве можно? Холоден, сух, ни капли чувства, однообразен, без всякой экспрессии» [Там же]. А Чехов в письме А. С. Суворину писал:

«Давыдов и Свободин очень и очень интересны. Оба талантливый, умны, нервны, и оба, несомненно, новы» [П. III: 153]. О А. П. Ленском «благородный отец» высказался так: «хваленые московский Ленский и Иванов-Козельский... Какие у них таланты?» [Чехов VI: 176–177]. А вот что писал о своем близком приятеле Чехов: «Ленский играет Пропорьева великолепно» [П. III: 20]; «Ленский играет Адашева изумительно. <...> Ленский страстен, горяч, эффектен и необычайно симпатичен» [П. III: 139]. Об одной из крупнейших актрис того времени, Федотовой, «благородный отец» сказал так: «Например, московская Федотова или Ермолова... Юбилеи справляют, а что они путного сделали для искусства? Что? Вкус у публики испортили только!» А Чехов в письме А. С. Суворину по поводу Федотовой писал: «Это актриса настоящая, неподдельная» [П. VIII: 157].

Мы не будем продолжать сопоставлять суждения об актерах главного героя рассказа и Чехова, а сразу подведем итог: мнения Чехова совершенно не совпадают со словами его персонажа.

Таким образом, писатель создавал рассказ «Критик» не для того, чтобы критиковать современных актеров. В чем же суть замысла рассказа? Почему же «благородный отец» не принимает современное актерское искусство? Почему он считает, что «перевелись нынче в России хорошие актеры!»?

По мнению «благородного отца», «настоящий актер играет нервами и поджилками» [Чехов VI: 175]. О современных актерах он говорит: «Талантишка есть, не спорю, но нет огня, силы, нет этого, понимаешь ты, перцу!» [Чехов VI: 175–176].

В старой актерской школе главным считались страсти, сила страстей. Актер должен потрясти зрителя силой своих чувств, заразить его своими эмоциями, а потому актеры усиливали страсти, педалировали их. И не зря главным в актерской игре «благородный отец» считает трагедии и мелодрамы. Именно в жанрах трагедии и мелодрамы кипят страсти.

Характерной для старой школы была и внешняя эффектность. А актеры новой школы стремились играть именно естественно, правдоподобно, психологически достоверно. Основу репертуара театров теперь составляли бытовые и психологические пьесы. И именно это, по мнению «старого отца», губит современных актеров. Он говорит: «Ежели и бывают талантишки, то скоро мельчают и погибают от нынешнего направления» [Чехов VI: 176].

И Чехов выступает за естественность актерской игры, за психологическую достоверность. Критикует Чехов и грубость нравов, царивших в старом театре. Его персонаж с ностальгией вспоминает прежних антрепренеров.

Отчасти можно объяснить критику старым актером современного театра и тем, что старики, по мнению Чехова, всегда считают, что в их молодости все было лучше, чем ныне. Об этом писатель писал в своем письме А. И. Эртелю от 17 апреля 1897 г.: «Всегда старики склонны были видеть конец мира и говорили, что нравственность пала до нес plus ultra, что искусство измельчало, износилось, что люди ослабели и проч. и проч» [П. VI: 333].

Мировой судья в рассказе «О драме» и «благородный отец» в «Критике» оба придерживались традиционных ценностей и методов исполнения. Их

эстетика не обновляется с течением времени, она застряла в ностальгии и предпочтении прошлого. Особенно интересен в этой связи образ «благородного отца». Как бывший актер он смотрит на современный ему театр с двойной оптикой: актера и зрителя-критика. Его консерватизм совершенно противоположен чеховскому взгляду, но это тот тип зрителя, который существовал и, вероятно, всегда будет существовать.

В рассказе «Скучная история» (1889) герой также рассуждает о современном театре.

Николай Степанович стал опекуном дочери своего умершего коллеги, ее зовут Катя. С точки зрения Кати, театр дает духовную силу, ценность театрального искусства превосходит науку и другие виды искусства, словом, театр – это пространство возвышенного.

А профессор разделяет другое мнение. Об игре актеров традиционной школы Николай Степанович говорит так: «Когда актер, с головы до ног опутанный театральными традициями и предрассудками, старается читать простой, обыкновенный монолог “Быть или не быть” не просто, а почему-то непременно с шипением и с судорогами во всем теле, или когда он старается убедить меня во что бы то ни стало, что Чацкий, разговаривающий много с дураками и любящий дуру, очень умный человек и что “Горе от ума” не скучная пьеса, то на меня от сцены веет тою же самой рутинной, которая скучна мне была еще 40 лет назад, когда меня угощали классическими завываниями и биением по персям» [Чехов VII: 270].

Профессор придерживался скептического взгляда на традиционный театр,

который, с его точки зрения, тяготел только к форме и к эффекту. В его монологах мы можем увидеть тоску по такому театру, который мог бы не только развлекать доверчивого и непритязательного зрителя, но и образовывать его: «Сантиментальную и доверчивую толпу можно убедить в том, что театр в настоящем его виде есть школа. Но кто знаком со школой в истинном ее смысле, того на эту удочку не поймаешь. Не знаю, что будет через 50 100 лет, но при настоящих условиях театр может служить только развлечением» [Там же].

Катя с энтузиазмом присоединилась к провинциальной театральной труппе, но скоро она разочарована: «Катя писала мне, что ее товарищи не посещают репетиций и никогда не знают ролей; в постановке нелепых пьес и в манере держать себя на сцене видно у каждого из них полное неуважение к публике» [Чехов VII: 272]. На это профессор отвечает, что в последнее время актеры чаще всего действуют не по своей воле, а в соответствии с предпочтениями общества. Николай Степанович пришел к выводу, что «причину зла нужно искать не в актерам, а глубже, в самом искусстве и в отношениях к нему всего общества» [Чехов VII: 272].

Критика Николаем Степановичем традиционных театральных постановок выходила за рамки недовольства актерским ремеслом и затрагивала вопросы ответственности и роли театра в обществе. Его идеи, в сущности, перекликаются с тем, как современная социология театра смотрит на взаимоотношения театрального искусства и общества, подчеркивая важность социальной функции и ответственности театра как интерактивного вида

искусства.

О «Скучной истории» Чехов пишет А. С. Суворину: «Если я преподношу Вам профессорские мысли, то поверьте мне и не ищите в них чеховских мыслей» [П., 3, 266]. Писатель не хочет, чтобы читатели приравнивали взгляды героя произведения к его собственным, но несомненно, что слова профессора в какой-то мере отражают отношение Чехова к современному театру. Как отмечает А.П. Чудаков, «близость самых общих смысловых акцентов речей героя к авторским»¹⁵⁴, или, на наш взгляд, сходство фокуса рассуждений действительно существует.

Если зрители в театре находятся в одном пространстве и времени, создавая коллективный опыт, то в пространстве вне театра от них не требуется текущей оценки, театр теряет свой контроль над зрителями. В «заднем плане исполнения» зрители становятся более свободными в своем самовыражении. Это не только изменение социальной роли зрителя, а скорее пространственный сдвиг от публичного к частному. В этом смысле культурный и социальный фон зрителей влияет на их понимание и реакцию на спектакль, приводя к различным интерпретациям и чувствам.

Феномен одновременного существования в социокультурном поле театра зрителей как «общечеловеческих» и «социализированных» личностей¹⁵⁵

¹⁵⁴ Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 68.

¹⁵⁵ «Экспрессивная согласованность, требуемая в исполнениях, выявляет важнейшее рассогласование между нашими общечеловеческими Я и нашими социализированными Я. Как природные человеческие существа мы, по-видимому, сотворены порывистыми, импульсивными особями, чьи настроения и энергетические заряды поминутно меняются. Но как исполнители характерных ролей, принятых на себя для представления перед аудиторией, мы не должны допускать резких перемен и капризов» (Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. А. Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-

наиболее ярко проявляется в рассказе «Смерть чиновника». Многомерная роль самого зрителя как участника, наблюдателя и критика театра представлена Чеховым с юмором и иронией.

*

Состав театральной аудитории в рассказах Чехова весьма разнообразен («Ярмарка» 1882 г., «Жизнь и вопросы и восклицаниях» 1882 г., «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя: (Письмо)» 1882 г., «Ненужная победа» 1882 г., «Два скандала» 1882 г., «Барон» 1882 г., «Трагик» 1883 г., «Смерть чиновника» 1883 г., «Дорогие уроки» 1887 г. и др.). Такое разнообразие социальной маркированности зрителей в ранних рассказах Чехова служит свидетельством демократизации театра и сближения театра со средним зрителем. Чехов в большей степени делает акцент не на зрителе, который ценит высокое искусство, а на зрителе среднего уровня эстетических запросов, к какой бы социальной группе он не относился. Писателю интересен этот феномен «среднего» зрителя («Ярмарка» 1882 г., «Два скандала» 1882 г., «Барон» 1882 г., «Трагик» 1883 г., «Смерть чиновника» 1883 г. и «Дорогие уроки» 1887 г.). Иногда зритель как бы становится актером, его бытовая жизнь приобретает черты театрального представления («Исповедь, или Оля, Женя, Зоя: (Письмо)» 1882 г. и «Смерть чиновника» 1883 г.).

Зрители также выступают в прозе Чехова как критики, разделяя собственные мнения о театре. Причем зачастую в таком случае действие происходит вне стен театра. Одни зрители представляют собой защитников

консервативного взгляда («О драме» 1884 г. и «Критик» 1887 г.), другие критикуют традиционные театральные постановки, подчеркивая важность социальной функции и ответственность театра перед обществом («Скучная история» 1889 г.).

2.3. Театральные иерархии

В предыдущем разделе мы попытались рассмотреть уникальную природу чеховского театра как пространство коммуникации и общения. Художественная задача Чехова – изображение социальной «драмы», театральности жизни, происходящей за сценой. В этом разделе мы исследуем иерархическую структуру, присущую театру и ее отражению в сочинениях Чехова.

Театр часто рассматривается как место, где свое исполнительское искусство демонстрируют актеры, но не только, поскольку в жизни театра задействованы разные составляющие. Ду Сяоцзе утверждает, что театр, являясь неотъемлемой частью системы социальных полей, имеет свою собственную строгую иерархическую систему власти¹⁵⁶. Эта иерархия не только формирует характер самого театра, но и тесно связана с повседневной жизнью каждого театрального деятеля, оказывая далеко идущее влияние на его профессиональное развитие и социальный статус.

В рассказах Чехова центральными элементами, составляющими систему иерархии в театре, являются антрепренер, актер и суфлер. Возникает вопрос:

¹⁵⁶ 杜晓杰 艺术社会学视野中的戏剧场 // 戏剧文学. 2015.第 11 期: 69-73. (Ду Сяоцзе Театральное поле в социологической перспективе искусства // Драматическая литература. 2015. № 11. С. 69–73.).

кого чаще из этих представителей театра изображает Чехов? На него можно ответить так: это прежде всего актеры, им посвящено наибольшее внимание в сочинениях писателя. Но актер, как правило, всегда зависим, в том числе от антрепренеров. Соответственно, антрепренеры занимают позицию администратора в театре. Они хотят обеспечить экономическую выгоду театра, с другой стороны, они хотят достичь цели — доставить удовольствие публике художественными средствами, то есть, спектаклями.

В данном разделе исследования нас интересует феномен эксплуатации. Следующие произведения раскрывают широко распространенную в театральной среде эксплуатацию, которая, как правило, происходит между двумя социальными слоями – театральными антрепренерами и актерами. И Чехов эту тему поднимает в своей прозе.

Большинство произведений Чехова, в которых центральным персонажем является театральный антрепренер, появились в 1885–1886 годах. Первым рассказом, который мы будем рассматривать, является «Антрепренер под диваном» (1885).

Однажды, во время переодевания, молодая артистка Клавдия Матвеевна Дольская-Каучукова услышала странный звук где-то в комнате, хотя она знала, что здесь должна была быть только она одна. Получается, вздох исходил из-под дивана, где прятался антрепренер Индюков. Причина в том, что он хотел избежать встречи с мужем своей любовницы в зале театра, вот почему он появился в гримерке актрисы. Чтобы достичь своей цели, он обманывал актрису, предлагая ей выгоды.

Индюков обещал: «Семьдесят пять рублей, только не гоните! <...> Еще полбенефиса прибавлю!» [Чехов IV: 264]. В данном случае речь идет о денежных интересах и возможности выступить на сцене для актеров.

Фраза «святое искусство» появилась в рассказе два раза: «... молодая, симпатичная артистка, горячо преданная святому искусству» [Чехов IV: 263], «Ей было совестно <...> но сознание, что она сделала уступку только в интересах святого искусства, подбодрило ее настолько, что, сбрасывая с себя немного спущенного гусарского платья, она уже не только не бранилась, но даже и посочувствовала» [Чехов IV: 265]. На самом деле, артистка вела себя так не из-за высокой цели, просто ей нужны были деньги и больше шансов выступить на сцене.

И человек, который имел все полномочия решать все это – Индюков. Узнав, что в зале сидит не тот, кого он боялся, он тут же отказался выполнить свое обещание. Как заключила А. Н. Ярко, главной чертой антрепренеров является жадность, и они изображены у Чехова «крайне негативно»¹⁵⁷. Жаден Индюков, который использовал свою власть над наивной актрисой. Через этот рассказ Чехов умело раскрывает неравенство и эксплуатацию в сфере театра.

В рассказах «После бенефиса» (1885) и «Юбилей» (1886) проблема эксплуатации касается только «материальных выгод» и абсолютного безразличия к их судьбе. В «После бенефиса» актеры в пьяной ярости считали антрепренеров «главным злом» в мире, говорили, что «... антррепрр... енер

¹⁵⁷ Ярко А. Н. Различные аспекты театральной жизни в эпике А. П. Чехова // Литература и театр. Москва. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 67.

видит в артисте вещь... мя-со для пушек», что антрепренер «кулак», «... ему не понять артиста» [Чехов IV: 146]. Сравнение актеров с «пушечным мясом», пусть и ироническое, говорит о реальности их подчинения.

Начало следующего рассказа «Юбилей» таково: в гостинице празднуют юбилей трагика Тигрова, в мероприятии участвовали все члены труппы, кроме антрепренера. Он не записался в список гостей, потому что не хотел тратить деньги.

Пока трагик произносил тост, с опозданием пришёл антрепренер. Чехов описывает его внешний вид так: «высокий, тощий человек с лицом отставного стряпчего и с большими кусками ваты в ушах» [Чехов V: 454]. Нелицеприятно выглядит этот человек из мира искусства.

В глазах Чехова антрепренеры ходят так: «семена ножками, потирая руки и пугливо озираясь назад, словно только что крал кур или получил хорошую встрепку от жены». И у всех антрепренеров «озябший и виноватый вид», они говорят «противным, заискивающим тенорком» [Там же].

Тигров пытался продолжать юбилейную речь. Для него истина такова: «... в последние годы сценическое искусство <...> попало в руки гнусных кулаков, презренных рррабов, погрязших в копейках, палачей искусства, созданных, чтоб пресмыкаться, а не главенствовать в храме муз!» [Чехов V: 455]. Он имел в виду антрепренера. Его слова представляли собой прямую демонстрацию в адрес театральных антрепренеров, обвиняя их в злоупотреблении властью и эксплуататорском поведении.

Но антрепренер не понял, что трагик критиковал именно его. Он начал

говорить о собственных эстетических стандартах. По его мнению, падение искусства тоже имеет место быть, но обусловлено оно изменением зрительских мнений и стремлением к «жизненности» в современных театрах. В конце он восклицает: «Тут экспрессия нужна!» [Там же]. Это свидетельствует о его предпочтении традиционных форм исполнения. Но не только. Он как ответственный за театральный процесс, в сущности, не понимает, что это такое.

Но актер не был настроен обсуждать с ним искусство. Его целью было разоблачить мерзкий характер и человеческое уродство антрепренера. Трагик возразил: «Кой чёрт экспрессия! Нужно, чтоб жуликов да прохвостов поменьше было, а не экспрессия! Чёрт ли в ней, в экспрессии, если актеры по целым месяцам жалованья не получают!» [Там же].

Антрепренер реагировал так: «Всегда ты норовишь сказать какую-нибудь колкость! И к чему эти намеки, полуслова? Говорил бы прямо, в глаза... Впрочем, мне некогда, я ведь на минутку забежал... Мне еще в типографию сбегать нужно...». Он собирался уйти, когда добрался до двери, но заметил реквизит из театра и напомнил: «А креслице-то вы из театра взяли! <...> Не забудьте назад принести, а то “Гамлета” придется играть, и Клавдию не на чем сидеть будет» [Там же].

Мы стали свидетелями острого противостояния между театральным антрепренером и актерами. Этот диалог раскрывает неравное распределение власти в театре, контроль над ресурсами со стороны тех, кто находится у власти в культурной сфере и конфликт между художественными идеями и

жизненными реалиями.

Вышеперечисленные рассказы проливают свет на эксплуататорские отношения между антрепренерами и актерами. В рассказе «Антрепренер под диваном» Индюков манипулирует актрисой с помощью ложного обещания. В рассказах «После бенефиса» и «Юбилей» равнодушие и эгоизм антрепренера по отношению к актерам еще больше подчеркивают дистанцию между ними. Существует и иной образ-антрепренер в повести «Душечка» (1899), который не является эксплуататором. Через социологическую призму мы можем увидеть в рассказах Чехова небольшую ветвь системы власти в институте театра конца XIX века.

Мы говорили, что актеры всегда зависимы и подчинены. Они иногда склонны искать инвесторов и спонсоров со значительным культурным и экономическим ресурсом вне поля театра.

Например, в рассказе «Жены артистов» (1880) будущему артисту королевских театров Петру Петрученцу-Петрурио нужно было выручить деньги на любительском спектакле у графа Барабанта-Алимонда. Певец опереточного театра в том же рассказе Фердинанд Лай подготовил песню, посвященную графине Барабанта-Алимонда. В рассказе «Ненужная победа» также показано такое подчинение, где немецкая актриса впустила богатого поклонника во время переодевания. Ситуация напоминает нам о рассказе «Антрепренер под диваном». Только здесь субъект, предоставляющий выгоды, находится вне властной системы театра. Присутствие барона символизирует проникновение и влияние социальной иерархии в микрокосме театра.

Заручаясь поддержкой барона, немецкая актриса стремилась использовать его положение в более широкой социальной иерархии для повышения собственной репутации и престижа. А в рассказе «Хористка» (1886) героиня Паша призналась жене своего обожателя: «В нашем хоре только у одной Моти богатый содержатель, а все мы перебиваемся с хлеба на квас. Николай Петрович (*ее обожатель*. – *Пяо Х.*) образованный и деликатный господин, ну, я и принимала. Нам нельзя не принимать» [Чехов V: 213]. Последнее замечание в высшей степени примечательно и свидетельствует о системности подобной ситуации.

История русского театра полна таких живых примеров, причем некоторые из них свидетельствуют о творческой продуктивности подобных союзов мецената и театра. Один из крупнейших меценатов чеховского времени, С. И. Мамонтов, был известен своей щедрой поддержкой художников и актеров. Например, «... в начале творческой карьеры Ф.И. Шаляпина на императорской сцене С. Мамонтов предложил артисту жалованье в три раза большее, чем в императорском театре, и переманил его к себе»¹⁵⁸. Наряду с Мамонтовым яркими представителями меценатства были такие известные предприниматели, как С. Т. Морозов, А. А. Бахрушин и М. К. Тенишева. Меценаты протягивали руку помощи артистам своего времени с благородными устремлениями. Но данные исторические факты, как зеркало, отражают щекотливое положение артистов в обществе. Они одновременно являются

¹⁵⁸ Преснякова Л. В., Пресняков С. В. Оплата труда творческих работников русской оперы в Санкт-Петербурге XIX в. // *Фундаментальные исследования*. 2015. № 11–7. С. 1466–1470.

субъектами творчества и объектами, находящимися под влиянием социальной иерархии и власти капитала.

Также и взаимоотношения антрепренеров и актеров, в том числе изображенные у Чехова, не могут полностью свидетельствовать о том, что первые не выполняют свои обязанности по управлению театром, но очевидно, что они склонны извлечь выгоду любыми способами.

Бывают и редкие случаи, когда антрепренер подчиняется актеру, и это тоже отражает иерархическую систему в театре.

В рассказе «Средство от запоя» (1885) речь идет об истории известного комика, который приехал на гастроли провинциального театра. Перед началом сезона он выпил и не мог играть, однако афиши расклеены, о его приезде уже знали все. «Все встречавшие его на вокзале знали, что билет первого класса был куплен “для форса” лишь на предпоследней станции, а до тех пор знаменитость ехала в третьем» [Чехов IV: 175]. В холодную осеннюю погоду он надел летнюю крылатку, а носил котиковую шапку. Это человек с высокой самооценкой, но вредными привычками. Все равно невзыскательная публика провинциального города гонялась за знаменитостью, даже если всем известно, что он делал все напоказ.

Здесь, видимо, отразились впечатления писателя от таганрогского театра. В воспоминаниях читаем: «Из русских гастролеров посещал Таганрог в течение ряда лет Иванов-Козельский — русский самородок, рано сгубивший себя неумеренным потреблением вина. Про него говорили, что в день спектакля антрепренер частенько рыскал по разным притонам, разыскивал его,

а разыскавши, вез в баню и там в парной выпаривал из него хмель»¹⁵⁹. Быть может, Чехов взял историю актера Иванова-Козельского из жизни и на её основе создал этот рассказ.

Комик напился до такой степени, что не мог проснуться, антрепренер Почечуев был полон ярости и беспокоился. На запой актера антрепренер реагировал так: «... сильные выражения, сопровождаемые биением по груди кулаками, ему очень к лицу» [Чехов IV: 175–176].

Как бы декламируя строки, он восклицал: «И как я гнусен, подл и презренен, рабски подставляя голову под удары судьбы! Не достойнее ли раз навсегда покончить с постыдной ролью Макара, на которого все шишки валяются, и пустить себе пулю в лоб? Чего же жду я? Боже, чего я жду?» [Чехов IV: 176]. Три вопроса в конце больше похожи на монолог театрального актера.

В этой ситуации появился парикмахер Федор Гребешков, который умел лечить запои. В начале антрепренер пытался уговорить парикмахера на лечение: «Ни-ни... не отвиливай, братец! Назвался груздем — полезай в кузов!» [Чехов IV: 176].

Затем, когда он увидел, как парикмахер стал бить актера, он сразу спрятался за соседней дверью, его пугливый характер постепенно раскрывается. Антрепренер умоляет: «Тебе-то ничего, а меня мороз по коже дерет. Ты подумай: среди бела дня бьют человека правоспособного, интеллигентного, известного, да еще на собственной квартире... Ах!» [Чехов IV: 178].

¹⁵⁹ А. П. Чехов. Сборник статей и материалов. Изд-во Ростов-на-Дону, 1959. Вып.1. С. 366.

Почечуев сожалеет, и в итоге даже думал отменить спектакль: «Пусть лучше пропадают абонементные деньги, пусть он водку пьет, только не мучь ты его, сделай милость! Околел ведь, ну тебя к чёрту! Погляди: совсем ведь околел! Знал бы, ей-богу не связывался...» [Чехов IV: 179]. Затем он застонал от страха: «И в кого я несчастным таким уродился! И чего я, окаянный, жду еще от судьбы? Не разумнее ли кончить разом, всадив себе пулю в лоб, и т. д.» [Чехов IV: 180].

Язык антрепренера создает резкий контраст, в начале рассказа он говорил, что за запой и повесить актера мало, а в конце: «... пусть он водку пьет, только не мучь ты его, сделай милость!» [Чехов IV: 179].

Самой яркой чертой в образе антрепренера является трусость и готовность к компромиссу. Хрупкая сторона его характера справедливо отразилась в его подчинении знаменитому актеру. Такое явление показано Чеховым иронично.

Социальный статус актеров в театральной иерархии невысок, в большинстве случаев они страдают от замкнутого круга нищеты и алкоголизма. Еще ниже, чем актеры, стоят суфлеры, посмотрим их жалкое положение.

Герой рассказа «Барон» (1882) является суфлером театра. Он проработал в театре 20 лет, но не получил заслуженного уважения. Он смирился и подчинился своей «роли». «Единственный человек, который слушает барона и отвечает на его вопросы» [Чехов I: 453] – это кассир. Его присутствие рассматривалось как своего рода посмешище: «Он служит мишенью для большинства закулисных острот и каламбуров. На нем смело можно пробовать

свое остроумие: он не ответит» [Чехов I: 454]. В этой иерархической системе уже актеры могли высмеивать и оскорблять нижестоящего суфлера, последний часто не имел сил сопротивляться. «Заставить его переписать роль и не заплатить ему — тоже можно. Всё можно!» [Там же].

Другой бедный суфлер появился в рассказе «Калхас» (1886). Центральным лицом в этом сочинении является талантливый актер Василий Васильич Светловидов, который в глубине души чувствует себя одиноким и несчастным, несмотря на свои достижения в театральной карьере. Он проснулся с похмельем после бенефиса и обнаружил, что театр пуст. На сцене остался только один он. В тот самый момент, когда он ощущал страшную атмосферу ночного театра, он увидел белую фигуру в ложе. До этого момента он думал про себя, что здесь именно «самое настоящее место духов вызывать» [Чехов V: 391]. Получилось, что эта фигура является суфлером Никитой Ивановичем. Он объяснил: «Я здесь ночую-с в литерной ложе. Больше нигде ночевать... Только вы не говорите Алексею Фомичу-с» [Там же]. Скорее всего, Алексей Фомич является их антрепренером. Не имея собственного дома, суфлер вынужден был прятаться в ложе. Его повседневная жизнь наполнена страхом и неуверенностью в том, что его не обнаружат другие.

В рассказах «Барон» и «Калхас» суфлеры находились в неловком положении: они не являлись ни непосредственными создателями искусства, ни прямыми получателями выгоды от театра. Их присутствие, хотя и имеет не менее важное значение для постановок, часто маргинализируется и игнорируется. В иерархической системе театра суфлеры ведут жалкую жизнь:

их считают низшими в иерархии и объектами насмешек и оскорблений. В то же время они экономически зависимы и безвластны.

В этой сложной сети иерархии антрепренеры, как посредники между искусством и экономикой, обладают властью над распределением ресурсов. Актеры зависят от них и находятся в подчиненном положении. Еще более печальное положение у суфлеров. С одной стороны, они поддерживают развитие театра, но с другой стороны, зачастую оттеснены на задворки общества, редко удостоиваясь внимания и уважения.

На самом деле, в поле театра должен быть и драматург. Однако в художественных произведениях Чехова не описывается прямое взаимодействие между создателями пьес и другими деятелями театра. Только в рассказе с характерным названием «Драматург» (1886) увидим бездарного сочинителя, который все почти время находится в пьяном состоянии. Его драматургическая деятельность заключается в переделках европейских пьес. Здесь нет, на наш взгляд, никакого проявления иерархической природы театра. Драматург показан как довольно изолированная фигура, вне коммуникации с самим театром. Он только умел болтаться по разным салонам и ресторанам, предаваясь удовольствиям и пьянству.

*

В рассказах Чехова изображаются разные представители театра: антрепренеры, актеры и суфлеры. Их отношения иерархичны, что свойственно театру как социокультурному институту. Особое внимание Чехов уделяет проблеме «эксплуатации» актеров театральными антрепренерами, отношения

актеров и антрепренеров у Чехова практически всегда антагонистичны («Антрепренер под диваном» 1885 г., «После бенефиса» 1885 г. и «Юбилей» 1886 г.). Описание Чехова не ограничивается проблемой экономической эксплуатации, писатель представляет одну из сторон экономической жизни театра, когда коммерциализация театрального процесса вступает в конфликт с искусством («Антрепренер под диваном» 1885 г., «После бенефиса» 1885 г. и «Юбилей» 1886 г.). Писателя интересует и социальная жизнь актеров: он показывает беспомощность некоторых артистов под давлением реальности, их маргинальность, а также изображает актеров, которые стремятся приспособиться к экономической данности («Жены артистов» 1880 г., «Ненужная победа» 1882 г. и «Хористка» 1886 г.). Театральный мир вне сцены также интересует Чехова. И, как правило, это тоже место неравенства и борьбы за власть. И мы видим конфликт между искусством и капиталом, идеалом и реальностью. Он не менее «драматичен», чем то, что происходит на сцене («Жены артистов» 1880 г., «Ненужная победа» 1882 г. и «Хористка» 1886 г., «Средство от запоя» 1885 г., «Барон» 1882 г. и «Калхас» 1886 г.). Через произведения Чехова читатель получает возможность увидеть более широкий социокультурный контекст, в котором театр становится микрокосмом социальных иерархий, властных отношений и культурных ценностей.

2.4. Экономическая и социальная-бытовая сферы жизни актеров

В мире прозы Чехова актеры, с их уникальным социальным статусом и жизненными трудностями, стали частыми персонажами. Но Чехов уделяет

больше внимания не изображению их на сцене, а жизни за сценой. Попытаемся выяснить, как эти персонажи отражают культурные и социальные реальности русского общества конца XIX века, учитывая исторический фон и их профессиональный статус.

2.4.1. Бедность и пьянство как общность быта

Проблема пьянства нередко связана с бедностью. Во многих случаях измученные бедностью театральные артисты обращались за временным облегчением к алкоголю, и со временем пьянство стало привычным пороком, общей проблемой в пространстве театра как такового.

В рассказе «Ярмарочное итога» (1884) актер пострадал от купца. Адвокат актера первоначально требовал 100 рублей компенсации, но актеру пришлось самому снизить сумму до 75 рублей из-за острой финансовой нужды, что молчаливо свидетельствует о его уязвимом положении в обществе и финансовой беспомощности. В рассказе «Комик» (1884) у актера нет денег даже на одну рюмку водки. В «После бенефиса» (1885) актеры пропивали все, что заработали после выступления. А в «Средстве от запоя» (1885) рассказывается история известного комика, который приехал на гастроли провинциального театра. Он пересел в вагон первого класса перед конечной остановкой, одевшись неподобающе для холодной погоды. На могиле умершего актера в рассказе «На кладбище» (1884) не было памятника. На самом деле его коллеги актеры и газетчики собрали деньги на памятник. Но, как сказал герой рассказа: «Собрали деньги, напечатали об этом в газетах и пропили...» [Чехов III: 76]. А в рассказе «Бумажник» (1885) происходило нечто

страшное: актеры убивали друг друга за неожиданные деньги. В рассказе «К свадебному Сезону: (Из записной книжки комиссионера)» (1885) написано: «Женский, Дифтерит Алексеич, артист театров, 35 лет, неизвестного звания. Говорит, что у его отца винокуренный завод, но наверное брешет. Одет всегда во фрак и белый галстук, потому что другой одежды нет. Оставил театр по причине хриплого голоса. Желает купчиху любой комплекции, лишь бы с деньгами» [Чехов IV: 148]. Или еще пример: актер в рассказе «Актерская гибель» (1886) внезапно серьезно заболел. Перед смертью он хотел вернуться в родной город, но у него не было копейки в кармане.

Все примеры в рассказах Чехова свидетельствуют о состоянии актеров, страдающих от бедности и нищеты. Исключением являются только две актрисы из рассказов «Он и Она» (1882) и «*Mari d'elle*» (1885). Возможно, это просто случайность, что в двух единственных исключительных примерах представлены именно актрисы.

Приведем некоторые конкретные цифры, с которыми мы столкнулись при попытке получить представление об уровне оплаты актеров того времени в вышеупомянутых произведениях. Например, первые ряды в театрах, подобных тому, что описан в рассказе «Ярмарка», стоил только 50 копеек. Трагику Унылову в рассказе «После бенефиса» выплатили 123 рубля 80 копеек за один спектакль. Трудно определить, где труппа актера находилась. Чехов только в конце рассказа пишет, что счет ресторана «съел всю бенефисную выручку» [Чехов IV: 147]. Известная актриса *Она* в рассказе «Он и Она» зарабатывает до восьмидесяти тысяч рублей в год. Это означает, что средний

ежемесячный доход актрисы составляет более 6 500 рублей. Чехов не пишет о том, сколько получает Наталья Андреевна в «Mari d'elle». Но, кажется, она богатая, судя по тому, что ее муж тратит больше ста рублей каждый день.

К сожалению, в рассказах о доходах актеров Чехов редко пишет. Однако несомненно то, что уровень жизни актеров сильно различается. Мы узнали, что одни актеры так бедны, что им трудно жить нормально (в основном это актеры провинциальных городов), а другие могут жить безбедно и даже безрассудно. Нас интересует, какова реальная ситуация?

И. А. Бердникова в своей статье пишет: «Минимальный заработок рядового артиста провинциальной драматической труппы составлял 150–250 рублей в год»¹⁶⁰. Иными словами, рядовые артисты получали где-то от 12–20 рублей в месяц. А «средний заработок московского рабочего в 1890 г. составлял 13 рублей в месяц (наиболее высокооплачиваемые зарабатывали 60 рублей в месяц)»¹⁶¹. Хотя разница между этими двумя наборами цифр кажется незначительной, следует отметить, что источник дохода рабочего класса относительно стабилен. В то время как актеры не всегда имели возможности выступать. Их зарплаты сильно страдают, если театральные сезоны будут неудачными. Таким образом, по сравнению с рабочим классом рядовые актеры проигрывают. В рассказах Чехова большинство актеров были именно рядовые

¹⁶⁰ Бердникова И.А. Менталитет провинциальных артистов конца XIX начала XX века. URL: <https://www.informio.ru/publications/id2584/Mentalitet-provincialnyh-artistov-konca-XIX-nachala-XX-veka>.

¹⁶¹ Отан-Матье М.-К. Финансовые и административные изменения в Московском Художественном театре (1917–1938). Этапы превращения театрального товарищества на паях в государственный театр: к постановке вопроса // Codex manuscriptus. М.: ИМЛИ РАН, 2023. Вып. 3. С. 379.

провинциальные артисты, с мизерным заработком.

Но не все актеры в провинциальных городах обязательно жили в бедности. Посмотрим, сколько получали довольно известные артисты в провинциях.

Например, в начале 1860-х годов антрепренер в Костроме Н. И. Иванов платил своим актерам 5–35 рублей в месяц. Актеры, исполнявшие первые роли в Симбирске, такие как М. И. Писарев, получали 40 рублей в месяц, а П. А. Стрепетова – 35 рублей¹⁶². Или в книге «Личное дело генерала Биязи» узнаем, что в 1870 году М. Г. Савина получила 50 рублей в месяц (она еще не стала известной), когда работала в Харькове. Певец А. Я. Чернов получил 40 рублей в начале своей карьеры¹⁶³. Зарплата в 30–50 рублей в месяц может показаться не очень большой, но это совсем неплохо по сравнению с заработком рядовых артистов. Тем более актеры, исполняющие первые роли, получали и дополнительную плату за свой талант. Например, «Медведев платил лучшим актерам до 250 рублей, а Стрепетовой за два месяца отчислил 700 рублей»¹⁶⁴.

Между тем, ситуация в столице сильно отличается от провинциальной. О доходах в 1898 году мы можем узнать из книги Немировича-Данченко¹⁶⁵. И. М. Москвин получал 100 рублей за месяц. О. Л. Книппер получала 75 рублей. Оба играли первые роли. В ряде статей¹⁶⁶ говорится о ситуации

¹⁶² Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. С. 25.

¹⁶³ Подробнее об этом см.: Свирида Я. В. Личное дело генерала Биязи. М.: Буки Веди, 2022. С. 55–56.

¹⁶⁴ Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. С. 25.

¹⁶⁵ Немирович-Данченко В. И. Рождение театра // Ком. М. Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. С. 128.

¹⁶⁶ Сологян А. А. Театральная реформа 1882 г. и ее влияние на финансово – экономическое

оплаты артистов столичных трупп. Общим для обеих статей является то, что они свидетельствуют о положительном влиянии театральных реформ 1882 года на заработную плату артистов, но это влияние не было всеобщим и распространялось на избранную группу известных первых актеров. Другими словами, реформа оказала положительное влияние только на увеличение доходов ведущих актеров. В России конца XIX века существовали значительные различия в экономическом положении актеров, и эти различия сохранились и после театральных реформ.

В то же время мы не можем не обратиться к одному из самых известных театральных антрепренеров чеховского времени – М.В. Лентовскому. Он предпринял множество попыток развить театральное дело, основав более десяти театров в разных городах России. Он никогда не жалел платить артистам с именами. Например, в 1880 году Лентовский предложил актрисе лондонского театра Н. А. Енгальчевой зарплату в 800 рублей за спектакль¹⁶⁷. В 1885 году он платил итальянской балерине Вирджинии Цукки 2 000 франков (примерно 750 рублей на основании курса рубля в 1890-е годы) в месяц¹⁶⁸. В 1891 году он обещал платить французскому певцу-тенору Шевалье 350 рублей за каждое выступление¹⁶⁹. Но это все-таки Лентовский, он отличался своей щедрой поддержкой и приверженностью искусству.

положение императорских драматических театров России в 80 - 90-е гг. XIX в. // Изд-во Российского университета дружбы народов (РУДН), 2009. №.4. С. 137–149; *Преснякова Л. В., Пресняков С. В.* Оплата труда творческих работников русской оперы в Санкт-Петербурге XIX в. // *Фундаментальные исследования.* 2015. № 11–7. С. 1466–1470.

¹⁶⁷ *Дмитриев Ю. А.* Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. С. 126.

¹⁶⁸ Там же. С. 197.

¹⁶⁹ Там же. С. 187.

Итак, в России конца XIX — начала XX века социальный статус и экономическое положение актеров отличались удивительным разнообразием и сложностью. Прежде всего, среди актерского сообщества были широко распространены проблемы бедности и пьянства в повседневной жизни. Финансовые затруднения часто заставляли их прибегать к алкоголю, формируя привычный порок. В то время как на сцене актеры пользуются славой (не всегда так, зависит от публики), вне сцены они могут испытывать трудности из-за нехватки экономического капитала. Такое неравномерное распределение капитала приводит к неравенству социального статуса актеров. Заработная плата и социальное положение актеров зависят от ряда факторов, включая индивидуальные творческие достижения, экономическое положение региона, и степень общественного признания театрального искусства. Хотя некоторые актеры смогли добиться относительно высоких доходов и уважения, большинство оставалось под угрозой экономической нестабильности и социальной маргинализации. Условия жизни актеров в этот период — это не только проблема в сфере культуры и искусства, но и социально-экономически структур и отражений культурных ценностей.

Условия жизни чеховских актеров сильно разнятся, что в целом отражает реальные положения жизни актеров конца XIX века. В основном Чехов фокусируется на финансовых трудностях актеров, социальном статусе и их влиянии на их личную жизнь, показывая борьбу актера между творческими поисками и выживанием.

2.4.2. Семейная сфера и любовная ситуация как отражение социальной

жизни людей театра

Этот подраздел посвящен изображению людей театра в ранних произведениях Чехова, с особым акцентом на их семейной и любовной жизни.

В рассказе «Трагик» (1883) Маша, любительница театра, настолько очарована игрой трагика Феногенова во время посещения театра, что решила связать свою жизнь с ним. Однако она не подозревала, что славный образ на сцене и реальная жизнь Феногенова – совсем разные вещи. Феногенов, несмотря на свою популярность на сцене, жил в бедности, как и многие провинциальные актеры.

Тем не менее, любовь Маши не ослабевала, а глубокая привязанность к Феногенову позволяла ей не обращать внимания на внешние трудности. Они быстро вступили в брак. Однако этот брак с самого начала был обречен на трагический конец, поскольку Маша мечтала о любви, а трагиком двигала жажда денег.

Чтобы получить приданое от отца Маши, труппа театра написала «трогательное» письмо. Результат неутешителен – отец Маши не только отказывался от просьбы о приданом, но и разорвал отношения с дочерью. Он не мог смириться с тем, что его дочь вышла замуж за «глупого, праздношатающегося хохла, не имеющего определенных занятий» [Чехов II: 186]. Отметим предрассудки общества по отношению к актерской профессии.

Любовь Маши не была поколеблена реальностью брака. Во время спектакля по пьесе Шиллера «Разбойники» она играла Амалию, полностью поглощенную любовью к Францу, которого играл Феногенов. Она не могла

отличить театр от реальности, ее иллюзии не разбивались суровостью жизни.

В произведении бесчеловечен образ трагика, который за деньги обманывал Машу. Е. Н. Петухова полагает, что Феногенов хотел получить деньги ради искусства, чтобы создать свою труппу¹⁷⁰. Но, как мы видим, трагик явно больше заботился о деньгах, а не об искусстве.

Слепое обожание Феногенова и чрезмерное увлечение театром в итоге привели Машу к личной трагедии. Как замечает А. Е. Агрятин, Маша «влюбляется в актера, вернее – в его театральную “маску”»¹⁷¹. Когда маска снята, обнажается подлая натура трагика.

Рассказ заканчивается телеграммой Маши: «Папа, он меня ударил! Прости нас! Пришлите нам денег!» [Чехов II: 187].

Мотив предрассудков проявляется и в рассказе «Панихида» (1886). Чехов показывает непонимание и дискриминацию на уровне семьи по отношению к их родственникам, занимающимся искусством.

В рассказе лавочник Андрей Андреич получил строгий выговор от священника Григория за то, что в молитвенной записке на церковных поминках назвал свою покойную дочь Марью «блудницей». Так воспринимали актерскую профессию.

В торжественной обстановке панихиды скорбь Андрея не чиста, воспоминания смешаны с неодобрением выбора дочери. Писатель не только

¹⁷⁰ Подробнее об этом см.: *Петухова Е. Н.* Актеры и театральная среда в ранней прозе А.П. Чехова // Литература и театр. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 61.

¹⁷¹ *Агрятин А.Е.* Интермедийные параметры чеховских сюжетов: литература перед лицом кризиса знаково-символической деятельности (на материале ранней прозы) // Вестник Томского государственного университета. 2020. №, 66. С. 184.

сатирически изображает тех, кто внешне исполняет религиозные ритуалы, но и показывает дискриминацию и непонимание обществом личности актрисы.

Мария превратилась из дочери лавочника в театральную актрису. Все трудности и успехи на этом пути были результатом ее личного выбора. Андрей Андреич погружен в свой мир, работа стала всем в его жизни, а существование дочери казалось далеким воспоминанием.

Гуляя однажды с дочерью, Андрей Андреевич почувствовал не теплоту семейной привязанности, а горький стыд: ему стыдно, что дочь – актриса.

В обоих произведениях присутствует равнодушие семьи и дискриминация. Через трагические судьбы двух Маш писатель тонко показывает глубокое влияние социальных предрассудков на семью, особенно на дочерей, которые решают посвятить себя театру.

В рассказе «В приюте для неизлечимо больных и престарелых» (1884) старик назвал жену сына «хамкой» перед внучкой только потому, что она актриса. Он говорил: «Ты, внучка, знатной фамилии... Не забывай... Кровь наша не актерская какая-нибудь...» [Чехов III: 91]. В конце рассказа девочка, дрожа, умоляла мать больше не водить ее к дедушке. Но актриса ответила: «Нельзя, Саша... Надо ходить... Если мы не будем ходить, то нам нечего будет есть... Отцу твоему негде достать. Он болен и... пьет» [Чехов III: 93]. Такова несчастная семья актрисы.

В тогдашнем русском обществе существовали укоренившиеся стереотипы о театре и профессии актера, и, соответственно, эти стереотипы глубоко проникали в ткань семейных уз. Данные рассказы не только

демонстрируют хрупкость родственных связей в случае социальных предрассудков, но и обращаются к обществу с призывом уважать и признавать индивидуальный жизненный выбор, справедливо оценивать и понимать деятельность артистов. Ценность этих произведений выходит далеко за рамки повествования об отдельных трагедиях, это глубокое осмысление и критика социальной реальности того времени, исследование глубин человеческой природы и стремление к социальной справедливости.

Углубляясь в сферу личной жизни артистов театра, помимо семейных связей нельзя обойти вниманием любовные, нравственные отношения.

Обратимся к рассказам в первом сборнике Чехова «Сказки Мельпомены».

В рассказе Чехова «Он и Она» мы можем заглянуть в потаенные уголки личной жизни театральной актрисы, особенно в те моменты, которые проходили за пределами сцены. Героиня *Она* гастролировала по всей Европе и в столицах бывала не один раз, значит, она европейская знаменитость, она талантлива и могла бы соперничать с самой Патти. О ней сказано: «европейская дива» [Чехов I: 242]. Она зарабатывала до восьмидесяти тысяч рублей в год.

Тема рассказа навеяна стихотворением Пушкина «Поэт»¹⁷². Поэт (или художник) не отличается от толпы, когда он не творит, но как только на него нисходит вдохновение, как только он начнет творить, он выделяется среди обывателя.

¹⁷² Пушкин А. С. Поэт: ("Пока не требует поэта...") // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Л.: Наука, 1977—1979. Т. 3. С. 23.

В повседневной жизни *Она* изображалась довольно своеобразно. Ее внешность описывается так: «У нее нет лба; вместо бровей над глазами лежат две едва заметные полоски; вместо глаз у нее две неглубокие щели <...> Нос — картофелью. Рот мал, красив, зато зубы ужасны <...> Она коротка и полна. Полнота ее обрюзгая» [Чехов I: 242]. Столь же нестандартным было и ее поведение – от манеры сидеть, походки до пристрастия к алкоголю.

Однако, выйдя на сцену, она преображается. В момент творчества она способна прочувствовать и понять всё: «и любовь, и ненависть, и человеческую душу...» [Чехов I: 244], каждое ее движение наполнено глубоким смыслом, вызывая горячие аплодисменты зрителей. Ее обаяние и глубокое понимание искусства делали ее настоящей королевой сцены. Преображается она также и на торжественных обедах, когда она должна играть, изображать из себя «европейскую диву» и радушную хозяйку дома.

Он тоже в жизни «урод». Но он тонко чувствует и понимает искусство. Искусство для него свято. *Он* в него влюблен. Суть его — искренний поклонник театрального искусства.

Хотя в повседневной жизни его не привлекают ее личные качества, он глубоко влюблен в нее как в артистку. *Он* не терпит лжи, он защищает правду, и это одна из причин, почему она его любит. Мы можем предположить, что ее любовь в рассказе предстает как любовь-тайна.

Е. Н. Петухова полагает, что рассказ «Он и Она» выделяется тем, что «в нем поднята тема преображающего влияния искусства и необъяснимости

любви, переплетены сатирическая и лирическая интонации»¹⁷³.

Изображая жизнь героини, Чехов описывает, как чистая любовь к искусству становится основой любовных отношений. В этом произведении мы находим тенденцию, когда артист склонен искать понимания и отклик в любви.

В рассказе «Два скандала» (1882) главных героев также нет конкретных имен, как и в рассказе «Он и Она». По замечанию М. П. Громова, нам известно, что прототипом героя-дирижера является П. А. Шостаковский¹⁷⁴. Чехов еще раз показал нам малоизвестную сторону театральной жизни. Центральные фигуры: дирижер — эгоистический тиран и поклонник искусства, певица — страдающая слуга любви. Речь опять идет о проблеме искусства и любви.

Рассказ начинается криком дирижера. Этот человек готов пожертвовать всем в погоне за идеальной гармонией. Однако появляется разрушительница гармонии, 18-летняя девушка, которая часто ошибается в пении. Нам нельзя игнорировать ее талант, Чехов писал, что она «была мастером своего дела» [Чехов I: 439].

В любовных отношениях певица оказывается в невыгодном положении, и ее покорность и чувствительность, а точнее, влюбленность, становится препятствием на пути к искусству. Она не только теряет как певица, но и как любящая женщина. А образ дирижера относится к разряду артистов, у которых любовный пыл не сковывает таланта, впервые в творчестве Чехова появляется образ «нервного художника». Разрушительная любовь героини приводит к

¹⁷³ Петухова Е. Н. Актеры и театральная среда в ранней прозе А.П. Чехова // Литература и театр. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 60.

¹⁷⁴ Подробнее об этом см.: Чехов М. П. Вокруг Чехова: Встречи и впечатления. М.: Моск. Рабочий, 1990. С. 135–136.

трагедии. Рассмотрим первый «скандал».

Во время спектакля она смотрела на дирижера через отверстие и была так очарована, что не заметила, что занавес поднялся и она осталась на виду у зрителей. Скандал случился внезапно, дирижер почувствовал себя опозоренным.

Любовь стала жертвой искусства. Ей, чтобы продолжать карьеру певицы, пришлось уехать в другой город, так как быть с дирижером в одном театре не получилось бы, она, видя его, фальшивила бы.

Второй скандал произошел через пять лет. Дирижер снова встретил девушку в театре другого города. Этот поклонник искусства рад не тому, что снова встретился с бывшей любовью, а тому, что она достигла успехов в исполнении: «не пропала, а стала великаном <...> Одним светилом больше, и искусство в его лице захлебывается от радости!» [Чехов I: 447].

Теперь он стал человеком, который не может контролировать свои эмоции. Впервые в жизни он совершил ошибку. Но, услышав крики актрисы, он бессознательно ругал ее: «проклятая гадина!» [Там же]. Совершенно очевидно, что это его ошибка, но из-за своей «профессиональной» привычки, он кричал на нее.

В конце рассказа герой почувствовал себя виноватым за то, что разрушил произведение искусства. Для него значение имело только искусство, любовь всего лишь вспышка.

В рассказе «Мечь» (1882) вновь появилась влюбленная актриса. Героиня отказывается одолжить халат своего возлюбленного коллеге-актеру, а в ответ

(в отместку) актер вешает в кассе лист «На сегодняшний спектакль все билеты распроданы» [Чехов I: 466]. Таким образом, в ее день бенефиса никто не пришел. Все это приводило актрису в отчаяние от того, что она больше не нравилась публике.

Ingénue, то есть наивная девушка, – ампула героини. Она и в жизни ведет себя, как наивная девушка, ею прежде всего движут чувства.

Она любит недостойного человека и не может ничего поделать со своей любовью. Она говорит: «Он бросил меня только потому, что я получаю мало жалованья и не умею обирать мужчин! Он хотел, чтобы я брала у этих господ деньги и носила эти подлые деньги к нему». Итог ее таков: «Несмотря на его подлый поступок, я еще продолжаю любить его, и халат единственная вещь, оставшаяся у меня после него <...> Я еще люблю этого человека!» [Чехов I: 462–464].

Ее любовь выглядит как травестированная вариация на тургеневскую тему любви-рабства. По Тургеневу, подлинная, настоящая любовь – это рабство, человек становится рабом своей любви на всю жизнь.

Описание поведения героини таково: она «заходила по комнате», «волосы ее попадали беспорядочно на лицо и плечи», «зашевелила губами и пальцами», «закрыла руками лицо» и «забегала по комнате и замахала руками» [Чехов I: 462–464]. Всклипывая, она говорит: «Он ограбил меня! <...> Грабь, если хочешь, но зачем же бросать? Зачем? Что я ему сделала? Что я тебе сделала? Что?» [Чехов I: 462].

В поступках и словах героини ощущается некая театральность. Если бы

история разворачивалась на сцене, ее поведение идеально вписалось бы в любовный сюжет. Несколько исследователей также отметили такую особенность героини¹⁷⁵.

Переплетая тему театра с темой любви, Чехов вновь создает образ актрисы, попавшей в любовную ловушку. Эти описания не только усиливают драматическое напряжение повествования, но и делают образ героини более реальным.

Рассказы «Он и Она», «Два скандала» и «Мечь» были созданы в самом начале творческой деятельности писателя, их писал Антоша Чехонте, манера которого отличается своей живостью, комичностью и юмором.

Нетрудно заметить, что уже в «Сказках Мельпомены» в описании театральных нравов чувствуется сарказм. Проблема любви театральных артистов постоянно проявляется в прозе Чехова, перейдем к еще одному произведению, где изображена семейная ситуация актеров.

В рассказе «Mari d'elle» (1885) говорится о супружеской жизни опереточной певицы Натальи Андреевны Брониной.

После того как жена стала известной актрисой, герой сразу же прекратил свою работу и стал ее личным антрепренером (по слову писателя «прихвостнем»). Сюжет напоминает нам о рассказе «Он и она». Но смысл «Он и Она» совершенно иной, потому что Он и Она объединены высокой любовью к искусству, а их общее стремление к искусству составляет суть их любви. Но

¹⁷⁵ Петухова Е. Н. Актеры и театральная среда в ранней прозе А.П. Чехова // Литература и театр. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 61; Борисова К. В. Актеры в жизни и на сцене (особенности жестового поведения героев ранней прозы А.П. Чехова) // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. №. 87. Ч. 1.С. 37.

«Mari d'elle» — это не тот случай.

Диалог между супругами следует такой схеме: муж говорит односторонне и бесконечно, в то время как жена отказывается продолжать с ним разговор. В их разговоре один человек не слушает другого, и когда они действительно начинают общаться, возникает спор.

Муж рассматривает театр лишь как инструмент для зарабатывания денег. Для него все просто: «Ежели ставить настоящие пьесы, по дешевой цене пустить, да публике в жилку попасть, то в первый же год сто тысяч в карман положишь...» [Чехов IV: 260]. Он считает, что причина банкротства театра М. В. Лентовского заключается в отсутствии капитала, а надо все делать «скромно», «потихоньку» [Там же]. Для героя важен только капитал. То, что приносит хороший доход, — это настоящее «театральное дело».

А героиня говорит супругу: «Надоело твои бредни слушать» [Там же].

В их диалоге трудно ощутить присутствие любви, личного чувства. В начале рассказа мы узнаем, что это опереточная певица, которая не следит за фамилией мужа. Она скучает по дочери, которая не живет с ней. «Она рада думать о ней» [Чехов IV: 258]. Такая радость приносит ей счастье и покой.

В тексте муж героини Никиткин дважды звонил в дверь, подобно быстрому и резкому переходу музыки в спектакле, предвещая что-то неприятное. Ее спокойствие нарушено возвращением мужа.

Когда их любовь начала угасать? Героиня начала вспоминать прошлое. Когда Никиткин был простым бухгалтером, он был категорически против того, чтобы Наталья Андреевна стала актрисой, из-за чего ее даже выгнали из дома.

В итоге ей пришлось выходить на сцену без разрешения мужа. Обычная и простая супружеская жизнь меняется в тот момент, когда героиня стала знаменитой. «Прежде, бывало, получит жалованье и прячет, а теперь и ста рублей в день ему мало. Бывало, при гимназистах говорить боялся, чтоб глупости не сказать, а теперь даже с князьями фамильярничает... Дрянной человечиска!» [Чехов IV: 261].

На сцене Наталью Андреевну обожают и любят, но в личной жизни она презираема и эксплуатируема мужем. Это противоречие не только отражает конфликт гендерных ролей, но и показывает неравенство сил в любви и браке.

Чехов нередко изображает любовные связи артистов вне брака. В рассказах «Живая хронология» и «Сапоги» (1885) мы встречаем ситуацию, где имеют место подобные отношения.

Рассказ «Сапоги» начался с того, что фортепианный настройщик Муркин вышел из своей квартиры и не мог найти сапоги, куда их должен был поставить коридорный. Получилось, что коридорный по ошибке оставил сапоги у соседней комнаты, где жила актриса. Затем Муркину стало понятно, что его сапоги взял актер, который приходит в комнату актрисы по вторникам. И настройщик отправился в театр на поиски актера. Найдя актера в мужской примерке театра, настройщик объяснил ему ситуацию, называя номер квартиры актрисы. Комический эффект возникает тогда, когда один из других актеров узнал номер квартиры своей жены, что невольно навело героя и читателя на мысль о супружеской измене.

Более скрыто о схожей ситуации речь идет в рассказе «Живая хронология»:

Статский советник Шарамыкин вспоминал возраст своих троих детей и случайно отметил, что годы рождения его детей соответствовали порядку появления в городе театральных деятелей. Он помнил только о том, как различные звезды театра тесно общались с его женой: «А помните <...> итальянского трагика... <...> Моя Анюточка (*жена героя – Пяо Х.*) принимала большое участие в его таланте», «И певцы хорошие приезжали, бывало... Помните вы <...> Прилипчина? <...> Мы с Анюточкой выхлопотали ему залу в общественном собрании, и в благодарность за это он, бывало, нам целые дни и ночи распевал... Анюточку петь учил...» и т. д. [Чехов III: 173—174]. Эта история косвенно критикует нравственные недостатки театральных артистов, а также отражает пренебрежение и молчаливое согласие общества с таким поведением.

*

Итак, отношения в рассказах Чехова персонажей-актеров с их семьями отражает традиционную настороженность общества к этой профессии. Чехов показывает, что даже близкие люди, внутри семьи, склонны относиться к своим родственникам-актерам с безразличием или отстраненностью («Трагик» 1883 г., «Панихида» 1886 г. и «В приюте для неизлечимо больных и престарелых» 1884 г.). В то же время и сами актеры не придают особого значения и своей семье. Иными словами, семейные отношения отличаются взаимным равнодушием. Отсюда и измены, и принятие свободных нравов, и свободное поведение некоторых актеров («Живая хронология» 1885 г. и «Сапоги» 1885 г.). Нередко семья оказывалась механизмом давления и даже эксплуатации, когда

речь шла о возможности, например, большого заработка, как в рассказе «Mari d'elle» 1885 г.).

Что касается любви, то Чехов показывает, как по-разному ведут себя в любви единомышленники театрального искусства: одни влюбляются ради общей творческой цели («Он и Она» 1882 г.), другие не могут примирить любовь и талант. Любовь часто становится в прозе Чехова препятствием для реализации актеров на пути к искусству («Два скандалы» 1882 г., «Мечь» 1882 г.).

Бытовая сторона жизнь актеров свидетельствует об их профессиональной социальной зависимости, низких доходах, за редким исключением, когда показан состоявшийся актер («Он и Она» 1882 г. и «Mari d'elle» 1885 г.). Пьянство и маргинальный образ жизни зачастую в рассказах Чехова является для актеров уходом от проблем или же наоборот, эти проблемы только усугубляет («Комик» 1884 г., «После бенефиса» 1885 г., «Средстве от запоя» 1885 г. и «На кладбище» 1884 г.). В большинстве произведений Чехова отношение в семье и любовные перипетии оказывают негативное влияние на актеров.

Выводы ко второй главе

В этой главе рассмотрено отражение в произведениях Чехова социального мира театра, взаимоотношения между людьми, которые участвуют в создании спектакля, как на сцене, так и вне сцены.

Раздел **«Театр как место действия и коммуникации»** подчеркивает коммуникативную природу театра. Театр в рассказах Чехова представляет

собой особенное пространство взаимодействия разных социальных классов, где разворачиваются конфликты между личными эмоциями и общественными правилами. Участники театрального процесса, как правило, люди эмоциональные, и чеховские персонажи, причем не только актеры, в театре находят для себя пространство для самовыражения.

В разделе **«Театральные зрители в прозе Чехова»** речь идет о зрителях театра. Как наиболее значимые участники театрального действия, зрители демонстрируют поразительное разнообразие. Чехов ориентируется на широкую, массовую толпу. Это объясняется тем, что жизнь простых людей может нагляднее проиллюстрировать социальную реальность. Кроме того, зрители выступали в роли неформальных критиков вне театра, что еще раз подтверждает роль театра в распространении культуры в жизни людей.

Иерархичность театра рассмотрена в разделе **«Театральные иерархии»**. В произведениях Чехова глубоко прослеживаются напряженные отношения между театральными деятелями, особенно эксплуатация и антагонизм между театральными антрепренерами и актерами. Чехов фокусируется и на социальной жизни актеров, изображая их беспомощность и маргинализацию под давлением реальности, а также их попытки приспособиться к экономической данности. Театральный мир вне сцены изображен как место неравенства и борьбы за власть, где происходит конфликт между искусством и капиталом, идеалом и реальностью.

В разделе **«Экономическая и социальная-бытовая сферы жизни актеров»** мы рассмотрели изображение жизни чеховских артистов с двух

сторон. Подраздел **«Бедность и пьянство как общность быта»** главным образом свидетельствует о профессиональной зависимости, низких доходах актеров. Мы обратились к историческим свидетельствам в этой связи, и рассмотрели, каковы были заработки актеров в чеховское время. Большая часть актеров-персонажей Чехова — это самые низкооплачиваемые актеры, за редким исключением. В рассказах Чехова также пьянство и маргинальный образ жизни часто являются проявлениями неспособности актера смотреть в лицо действительности.

В подразделе **«Семейная сфера и любовная ситуация как отражение социальной жизни людей театра»** узнаем, что отношение чеховских персонажей-актеров с их семьями отражает традиционную настороженность общества к этой профессии, взаимная отстраненность и нередкая эксплуатация являются основными причинами измен, распущенных нравов и свободного поведения некоторых актеров. Изображая любовную ситуацию, Чехов показывает, как по-разному ведут себя в любви единомышленники театрального искусства. В большинстве произведений Чехова социальные факторы жизни актеров становились серьезными препятствиями на их пути к достижению ими творческих идеалов.

Коммуникативная, иерархическая природа театра и экономико-бытовая сферы жизни актеров, показанные в прозе Чехова, предлагают современному читателю увидеть широкую картину того, как был организован театр в конце XIX века. Несмотря на то что читатель имеет по преимуществу дело с небольшими по объему чеховскими рассказами, связанные единой

театральной темой, сочинения писателя представляют собой как бы единый текст, в котором вырисовывается театр как социокультурный институт.

Глава III. Трансформация театра как социокультурного института в пьесе «Чайка»

Осенью 1896 г. Чехов закончил работу над «Чайкой». О ней он писал в письме А. С. Суворину от 21 октября: «Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» [П. VI: 85]. Из слов писателя следует, что это пьеса о театре, литературе, любви и искусстве, а также о деятелях искусства. При этом тема искусства и любовь в пьесе взаимосвязаны, в ней идет речь, в первую очередь, о любви людей искусства. В 1903 году драматург писал режиссеру К. С. Станиславскому: «Дорогой Константин Сергеевич, вчера я получил орден “Чайки”, большое, безграничное Вам спасибо. Я уже прицепил к цепочке, ношу и буду носить эту милую, изящную вещицу и буду вспоминать Вас» [П. XI: 142]. Как известно, чайка потом стала эмблемой МХТ. Пьеса «Чайка» до сегодняшнего дня стоит особняком среди всех пьес Чехова. Она выделяется не только своим новаторством, но и затронутой в ней театральной проблематикой.

В «Чайке» Чехов создал уникальную среду, в которой главными героями являются прежде всего деятели искусства. Но даже персонажи, чья деятельность не связана со сферой искусства, обсуждают проблемы искусства.

Театр в пьесе Чехова служит не только площадкой для показа драматического искусства, но и социокультурным институтом, определяющим ценности, иерархичные отношения и личные устремления русского общества конца XIX века. В настоящей главе мы рассмотрим, как подобная

институциональная многогранность театра отражена в «Чайке» и как театр служит платформой для социального взаимодействия и самореализации персонажей пьесы.

3.1. Домашний театр как место действия и поле коммуникации

Премьера легендарного спектакля МХТ «Чайка» поражала зрителей сценическим реализмом. К. Л. Рудницкий отмечает двойные смыслы «игры спиной» Станиславского: с одной стороны, зрители у Треплева и зрители «Чайки» стали общей аудиторией выступления Ниной Заречной; с другой, актерам «Чайки» не интересна реакция зрителей в зале МХТ, они сидели спиной к зрителям¹⁷⁶. Причина такого эффекта кроется не только в приеме «театр в театре», но и в роли особого пространства домашнего спектакля.

Домашний театр расположен в усадьбе Сорина: «Часть парка в имении Сорина. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно. Налево и направо у эстрады кустарник. Несколько стульев, столик» [Чехов XIII: 5].

Первое, что мы замечаем, это сочетание искусства и пейзажа. В первом действии сцена Треплева не имеет задника, но в качестве задника используются озеро и небо, что расширяет пространство сцены. Б. И. Зингерман пишет: «Красота в пьесах Чехова — это прежде всего место действия, усадебный среднерусский пейзаж, постоянный фон

¹⁷⁶ Подробнее об этом см.: *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. С. 84.

театрального представления»¹⁷⁷. Но цель наша – не исследование эстетики воплощения пространства Чехова в пьесе «Чайка», нам важно, каковы особенности домашнего театра Трелева как поля взаимодействия персонажей.

Эстетическая привлекательность природного окружения оказывает непосредственное влияние на атмосферу театра и эмоциональное испытание зрителей. Природа служит не только фоном для театральных постановок, но и важным источником художественного вдохновения.

Правда, в пьесе о «мировой душе» Трелева нет драматического конфликта, но, безусловно, природа способствует созданию мистической атмосферы: «... бедная луна напрасно зажигает свой фонарь <...> майских жуков не бывает слышно в липовых рощах» [Чехов XIII: 13]. В описании места действия читаем следующее: «открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом» [Там же]. Различные элементы природы, включая цвета, звуки и запахи, могут быть включены Трелевым-драматургом в художественный ряд его спектакля. Зрительный зал тоже находится на открытом воздухе, причем важно, что автором предусмотрена связь сцены и зала: «Налево и направо у эстрады кустарник. Несколько стульев, столик» [Чехов XIII: 5]. Однако сырая и нетронутая красота природы сопоставляется Чеховым с искусственно созданными эффектами в пьесе Трелева. Сочетание лунного света, болотных огней, красного освещения, душного воздуха и серного

¹⁷⁷ Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. С. 64.

запаха создает жуткое обонятельное и визуальное впечатление.

Безусловно, театр Треплева имеет символическое значение. Если усадьба и окружающая среда представляют повседневную жизнь и реальный мир, то театр рассматривается как место, где встречаются мечты начинающего драматурга и реальность жизни. Только в этом театре Треплев может на время выразить свой внутренний мир и несбывшиеся желания. Иными словами, театр для Треплева — это символ его личных творческих исканий, через которые он пытается обрести чувство собственного достоинства и идентичность. Нетрудно отметить, что судьбы театра и Треплева глубоко перекликаются. Эстрада театра, наскоро сколоченная, как и творческий путь Треплева, который начался без должной подготовки и уверенности. Провал спектакля символизирует неудачу его новаторства в искусстве. А в четвертом действии вид заброшенного театра вызывает мотив смерти: «Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал» [Чехов XIII: 45], — говорит о нем Медведенко. Это относится не только к физической смерти, но и метафорически – к угасанию мечты, надежды и творческих способностей. Театр играет значительную роль в рефлексии жизни Треплева.

Когда на сцене играет Нина Заречная, жизненный спектакль идет и в зрительном зале.

Самым ярким примером является конфликт Аркадиной с Треплевым. Перед началом пьесы Аркадина говорит: «“Мой сын! Ты очи обратил мне

внутри души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах — нет спасенья!»» [Чехов XIII: 12]. И. Н. Сухих пишет, что «в расстановке центральных персонажей» наблюдается «некая аналогия»¹⁷⁸ между Чеховым и Шекспиром, Дональд Рейфилд также полагает, что «Треплев, ревнующий мать к Тригोरину, пародирует Гамлета и Гертруду»¹⁷⁹.

Несмотря на то что между двумя произведениями есть некоторое сходство (отношения трех главных лиц, сюжет пьесы, специальный прием – театр в театре и т.д.), трудно предположить настоящую причину цитирования реплик из «Гамлета» Аркадиной.

Тем временем Треплев не молчит: «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?» [Там же]

Этот диалог, который на первый взгляд кажется цитатой из классики, на самом деле заложил основу для будущего конфликта. Жорж Баню полагает, что обмена репликами из «Гамлета» показывает некую «духовную близость»¹⁸⁰ между матерью и сыном, так как они читают и хорошо знают одну и ту же книгу. А по мнению А. Г. Головачевой, их диалог – это «взаимные обвинения под видом цитат»¹⁸¹. Мы склонны согласиться с последним утверждением. Так как дальше Аркадина несколько раз с явным сарказмом комментирует следующие: «Мы спим», «Это что-то декадентское», «Серой пахнет. Это так

¹⁷⁸ См.: Сухих И. Н. Чеховский Шекспир: Обратный отсчет // Чехов и Шекспир. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 26.

¹⁷⁹ Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. Пер. с англ. О. Макаровой. М.: КоЛибри, Азбука - Аттикус, 2014. С. 484.

¹⁸⁰ Баню Ж. Шекспир – двойник Чехова // Чехов и Шекспир. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 109.

¹⁸¹ Головачева А. Г. "Чайка" А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. С. 50.

нужно? <...> *(смеется)*. Да, это эффект», «Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи» [Чехов XIII: 13–14].

Мы не можем делать поспешный вывод о том, что Аркадина не любит Костю, потому что вскоре она сожалеет: «Однако меня начинает мучить совесть. За что я обидела моего бедного мальчика? Я непокойна. *(Громко.)* Костя! Сын! Костя!» [Чехов XIII: 16]. В таком случае домашний театр служит ареной для развития сложных отношений между Треплевым и Аркадиной, создавая платформу для психологического конфликта между двумя героями. Пренебрежение Костей и благосклонность Аркадиной к Тригорину еще больше усугубляют и без того значительную пропасть между матерью и сыном.

Одновременно знакомство Нины с Тригориным произойдет в том же месте. Свое любопытство и восхищение знаменитым писателем Нина выразила еще на свидании с Костей перед началом спектакля: «Ваша мама — ничего, ее я не боюсь, но у вас Тригорин... Играть при нем мне страшно и стыдно... Известный писатель... Он молод?» [Чехов XIII: 10]. Она продолжает свои попытки общаться с Тригориным, ставя под сомнение пьесу Кости: «Не правда ли, странная пьеса?» [Чехов XIII: 16].

После спектакля любовь Маши к Косте взрывается, сопровождаемая скрытой историей романа Полины Андреевны с Дорном: «Я не люблю своего отца... но к вам лежит мое сердце. Почему-то я всею душой чувствую, что вы мне близки...», «Я страдаю. Никто, никто не знает моих страданий! Я люблю Константина» [Чехов XIII: 20].

Приведенные выше эпизоды представляют собой наиболее очевидные

примеры, но есть и другие незначительные эпизоды. Например, перед началом спектакля Полина Андреевна напоминает Дорну, чтобы тот надел калоши, не скрывая своей ревности к общению Дорна с другими женщинами: «Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной... вы не замечали холода. Признайтесь, она вам нравится...», «Вы прекрасно сохранились и еще нравитесь женщинам» [Чехов XIII: 11]. Во время спектакля она еще раз напоминает Дорну: «Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь» [Чехов XIII: 14]. Ее нескрываемая забота о Дорне быстро превращается Аркадиной в инструмент для насмешки над ее сыном: «Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи» [Там же].

В чувствах Полины Андреевны явно прослеживается собственничество. Ей не нравится, чтобы Дорн обращал внимание на других женщин. Но ее чувство самоунижения так же сильно, она не ожидает, что доктор ответит на ее страстную любовь. Их отношения противоречат общественным нравам. Шамраев, ничего не знающий об этом, с упоением пересказывает события прошлого театра: «В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно. Один восторг! Чудно играла! Не изволите ли также знать, где теперь комик Чадин, Павел Семеныч? В Расплюеве был неподражаем, лучше Садовского, клянусь вам, многоуважаемая. Где он теперь?» [Чехов XIII: 12]. Вероятно, раньше он был постоянным посетителем театра, потому что он любит рассказывать анекдоты о театре. Но Аркадина, как действующая актриса, не знает актеров, которых он упоминал. Шамраев – ответственный управляющий, но он не заботится о своей семье. Он не знает, что перед ним происходит

долговременная внебрачная связь, что Маша не его родная дочь. Он думает только о хозяйстве.

Логично утверждать, что эмоциональные всплески героев «Чайки» инициированы семейным театром Треплева.

*

Так, в физическом смысле домашний театр в усадьбе Сорина является пространством для гармоничного сосуществования искусства с природой; в абстрактном смысле домашний театр также является «сценой» жизненной драмы героев «Чайки». Одновременность драмы на сцене и в зрительном зале обнаруживает параллели с изображением театрального пространства в прозе Чехова, но поле театра в «Чайке» становится более сложным. Если в прозе внимание сосредоточено на отдельных случаях, полных драматизма и случайностей (очевиднейший пример – «Смерть чиновника»), то в «Чайке» представлен многомерный групповой портрет. Это выражается в том, что взаимодействие людей и развитие сюжета происходят по разным направлениям: конфликт идеала и реальности, сложные родственные отношения и любовные связи.

3.2. Зрители как критики

Театр у Треплева носит коллективный характер. Все собираются вместе, чтобы участвовать в культурной жизни провинциального города. Кто-то поставит спектакль, кто-то играет, кто-то смотрит, еще кто-то обсуждает, критикует, оценивает. Автор пьесы Треплев сидит среди зрителей, как и Чехов в зале Александринского театра 17 октября 1896 года, практически

«нулевая» дистанция между драматургом и зрителями позволяет ему при первой же возможности услышать их реакцию.

В усадьбе Сорина следующие зрители: известная актриса Аркадина, ее брат, бывший чиновник по судебному ведомству (статский советник: гражданский чин 5-го класса в Табели о рангах до 1917 года¹⁸²) Сорин, знаменитый писатель, любовник Аркадиной Тригорин, муза и любовь Треплева, провинциальная актриса Нина Заречная, доктор Дорн, бывший поручик (10-ого класса в Табели о рангах с 1884 года¹⁸³) и управляющий Шамраев, его жена Полина Андреевна, дочь Полины Андреевны и Дорна Маша и учитель Медведенко.

Как единая площадка театр Треплева разрушает социальные границы: оказываются уже не так важны социальный статус, происхождение, возраст и уровень грамотности зрителей. У них общий интерес и вовлеченность в искусство. Как полагает автор монографии «Эволюция драматургии Чехова» П. Н. Долженков: «В “Чайке” связь персонажей заключается в том, что почти все они имеют непосредственное отношение к центральным темам пьесы – искусству и любви»¹⁸⁴.

Сам драматург, исполнительница и зрители участвуют в творческой практике Треплева, они образуют некий коллектив художественного сопереживания. Притом зрители играют не менее важную роль в данной практике, театр является местом свободного выражения эстетического вкуса

¹⁸² URL: https://znanierussia.ru/articles/Табель_о_рангах.

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Долженков П. Н. Эволюция драматургии Чехова. М.: МАКС-Пресс, 2014. С. 22.

зрителей¹⁸⁵.

«Играть будет Заречная, а пьеса сочинения Константина Гавриловича. Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ» [Чехов XIII: 5]. Так перед началом спектакля учитель Медведенко формулирует свое понимание творчества Треплева. В конце он передумает и возразит Треплеву по поводу содержания его пьесы: «...никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов» [Чехов XIII: 15]. О том, слились ли души Кости и Нины, дали ли в постановке единый художественный образ, он ничего не говорит. У него желание видеть что-то иное: «А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель. Трудно, трудно живется!» [Там же].

Критика Медведенко отражает взгляд на искусство как на социально ответственную форму самовыражения, предполагающую отражение реальной жизни и обстоятельств определенной группы людей в обществе, например, учителей. Возможно также, что Медведенко, выступая в роли учителя, придает большое значение воспитательной функции искусства, ожидая, что оно будет побуждать к размышлениям, передавать знания и ценности, а не просто доставлять эстетическое удовольствие. Однако дело не в сфере

¹⁸⁵ Говоря об эстетической способности зрителя, Бурдые пишет: «Произведение искусства существует как символический объект, представляющий ценность, только когда оно распознано и признано, т. е. социально институционализировано как произведение искусства читателями или зрителями, обладающими диспозицией и эстетической компетентностью, необходимой для того, чтобы распознать и признать его в этом качестве» *Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики / Пер. с франц.; Отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетей, 2005. С. 401.*

художественной оценки. По его мнению, идеал любви — это слияние двух душ, а между ним и Машей нет такого слияния. Причину своей безнадежной любви он объясняет отсутствием материальных средств (то есть, денег): «Я без средств, семья у меня большая... Какая охота идти за человека, которому самому есть нечего?» [Чехов XIII: 6]. Можно предположить, что эстетические стандарты Медведенко главным образом основаны на его личной ситуации. Культурное мероприятие (спектакль) не имеет для Медведенко особого значения, и зрительный зал в усадьбе Сорина — это место, где он мог выразить свои душевные терзания. В мировоззрении Медведенко одна только «материя» значительна. После спектакля он спрашивает Шамраеву: «А сколько жалованья получает синодальный певчий?» [Чехов XIII: 18].

Люди искусства, актрисы Аркадина и Нина, писатель Тригорин не понимают (и не хотят понять) пьесу Третьякова. Мнения напрямую связаны с их эстетикой. Учитывая особую среду деятельности в театре, эти персонажи способны выражать свое мнение о пьесе более профессионально, чем обычные зрители.

Сравним мнения «непрофессионалов» и профессионалов. Сорин комментирует спектакль так: «Через двести тысяч лет ничего не будет» [Чехов XIII: 13], Медведенко говорит, что «никто не имеет основания отделять дух от материи» [Чехов XIII: 15]. Единственный ценитель пьесы Третьякова Дорн говорит: «Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть <...> Свежо, наивно...» [Чехов XIII: 18].

Аркадина полагает, что «это что-то декадентское», она говорит, что «вот

он не выбрал какой-нибудь обыкновенной пьесы, а заставил нас прослушать этот декадентский бред. Ради шутки я готова слушать и бред, но ведь тут претензии на новые формы, на новую эру в искусстве. А, по-моему, никаких тут новых форм нет, а просто дурной характер» [Чехов XIII: 13–15]. Исполнительница спектакля Нина Заречная считает, что в пьесе «нет живых лиц», что «трудно играть» [Чехов XIII: 10]. Тригорин комментирует: «Я ничего не понял. Впрочем, смотрел я с удовольствием <...> декорация была прекрасная» [Там же].

Реакция Аркадиной на дебютное выступление Нины такова: «Браво! браво! Мы любовались. С такую наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне. У вас должен быть талант. Слышите? Вы обязаны поступить на сцену!» [Чехов XIII: 16]. А вот отзыв Тригорина: «Вы так искренно играли» [Там же].

Люди с опытом театральной и литературной деятельности, такие как Аркадина и Тригорин, противопоставляются Треплеву. Их эстетические интересы связаны с более традиционными формами, техниками и нормами искусства. В силу устоявшегося творческого опыта они склонны к более осторожному или даже консервативному отношению к инновациям и переменам в искусстве. Поэтому они оказываются в растерянности, когда сталкиваются с новыми театральными формами Тrepлева. На данном этапе своей жизни Нина все еще молодая актриса, полная мечтаний, ее взгляды формируются под влиянием двух знаменитостей – Аркадиной и Тригорина. Чехов в записной книжке пишет: «За новыми формами в литературе всегда

следуют новые формы жизни (предвозвестники), и потому они бывают так противны консервативному человеческому духу» [Чехов XVII: 48]. В таком случае, Треплев – предвозвестник нового, Аркадина – консервативная старина. Будучи важным представителем традиционного театрального искусства, 43-летняя актриса считает себя служащей «настоящему искусству», она гордится этим и не готова принять «новые формы». Так называемый «декадентский» лагерь, представляемый ее сыном, является угрозой для нее. Кажется, Тригорин не чистый противник Кости, ведь он не критикует пьесу Треплева, а говорит: «Каждый пишет так, как хочет и как может» [Чехов XVII: 15]. Но за этой нейтральностью скрывалось полное равнодушие и пренебрежение Тригорина, его не интересовало, какие попытки предпринимает Костя в писательстве, он был к ним абсолютно равнодушен. И нет никакой настоящей разницы между таким безразличием и отрицанием Аркадиной.

В отличие от них, зрители, не являющиеся экспертами в области искусства, такие как Сорин, Медведенко и Дорн, основывают свои эстетические оценки на личном эмоциональном опыте и жизненной философии. Хотя им может не хватать специальных знаний об искусстве, их оценки более реалистичные, они не ограничены рамками традиционных форм искусства. Их суждения тесно связаны с эмоциональным резонансом, которые вызывает пьеса Треплева. Например, доктор Дорн искренне ценит новизну и оригинальность драмы, несмотря на свою неуверенность в ее полном понимании.

Домашний театр служит платформой для эстетического общения,

позволяя персонажам делиться своими мнениями и чувствами. Обычно обмен мнениями является важной частью эстетической деятельности. Однако в «Чайке» прекрасно видно, что взгляды героев субъективны: все говорят о театре, никто не слушает друг друга, таким образом коммуникация теряет свой интерактивный смысл. У каждого зрителя Треплева свой вкус.

Треплев создает пьесу, в то же время он тоже является зрителем. Притом он, по сути, внимательный наблюдатель игр двух актрис. Об игре матери Костя говорит так: «Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть <...> но попробуй похвалить при ней Дузе! Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенною игрой в “La dame aux camélias” или в “Чад жизни” » [Чехов XVII: 7]. – значит, в глазах Треплева Аркадина считает себя соперницей Дузе. О Костиной оценке матери А. Г. Головачева пишет, что насмехается над Аркадиной не только он, но и сам Чехов. Такая ирония выявляет «самодовольство» и «тщеславие»¹⁸⁶ Аркадиной. Слова Аркадиной в четвертом действии: «Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится!», «Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот...» [Чехов XVII: 53] свидетельствует ее самолюбии. Суждения Кости – это и признание способностей матери, и критика ее тщеславия. В представлении Кости как пионера нового искусства, мать его является приверженцем традиционного театра: «Она любит театр, ей кажется, что она

¹⁸⁶ Головачева А. Г. “Чайка” А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. С. 121.

служит человечеству, святому искусству, а по-моему, современный театр — это рутина, предрассудок» [Чехов XVII: 8].

Костя не комментировал игру Нины в его собственной постановке, он и не успел досмотреть до конца. Любовь Кости к Нине никогда не угасла, он сохранил свою любовь и нежность к ней даже после того, как она предала его и сбежала в Москву вслед за Тригориным. Но когда дело касается ее актерского мастерства, на оценочные стандарты Кости не влияют его чувства: «Дебютировала она под Москвой в дачном театре, потом уехала в провинцию. Тогда я не упускал ее из виду и некоторое время куда она, туда и я. Бралась она все за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты» [Чехов XIII: 50]. Костя не может управлять своими чувствами, поэтому он идет по стопам Нины, чтобы увидеть, как она осуществляет свою актерскую мечту. Но реальность для него мучительна: его «волшебница» на самом деле оказывается обычной, провинциальной актрисой без особого таланта, а на вопрос, есть ли у Нины талант, он отвечает так: «Понять было трудно. Должно быть, есть» [Чехов XIII: 50]. Реплика слышится как «Нет».

*

Состав зрителей в «Чайке» свидетельствует о том же разнообразии, которое было представлено в прозе Чеховым, пространство домашнего театра также способствует общению и взаимодействию между зрителями из всех слоев общества. Мнения людей искусства и «непрофессионалов» о пьесе

Кости формируются под влиянием их личных эмоций, жизненного опыта и мировоззрения. Поэтому их оценки и мнения зачастую субъективны и противоречивы, что приводит к отсутствию взаимопонимания, но одновременно свидетельствуют об огромных возможностях театра в этом плане. Говоря о социальной роли зрителя, Чехов делает особый акцент на образе Треплева, который занимает двойственную позицию: драматурга и зрителя. Он наблюдает и оценивает игру своей матери и ее любовника, исходя из собственных творческих представлений. Он не может быть равнодушным зрителем, потому что выступления матери и любимой женщины оказывают на него явное эмоциональное воздействие.

3.3. Иерархичность театра в пьесе

Иерархическая структура театра в прозе Чехова состоит в основном из антрепренеров, актеров и суфлеров. В такой иерархии наблюдается очевидная логика в распределении ресурсов (денежных, символических и т. д.) от антрепренеров вниз, и поэтому эксплуатация является наиболее значимым явлением в этой иерархической структуре. А театральная иерархия в «Чайке» совершенно иная. Как известно, в «Чайке» есть не только пространство для творческой практики Треплева (литературное поле), но и пространство для социальной иерархии (социальное поле). Здесь в иерархии присутствуют следующие участники: драматург, актрисы, писатель, бывший чиновник, доктор, учитель, управляющий с его женой и дочерью и так далее. Домашний театр в усадьбе Сорина, как мы уже говорили, предоставляет открытое место общения для всех, и, на первый взгляд, у читателей может сложиться

впечатление, что персонажи находятся в равных позициях, но так ли «неиерархична» и демократична связь между всеми участниками «театрального процесса» в «Чайке», как это было, например, в МХТ?

Те, кто находится на вершине мира искусства, примером которых являются Аркадина и Тригорин, имеют явное преимущество благодаря тому, что их художественная практика и признание переплетаются с экономической и культурной властью. Будучи знаменитой актрисой, Аркадина обладает значительным культурным капиталом. Ее известность, опыт и социальные ресурсы обеспечивают ей уважение и влияние в артистическом сообществе, а репутация сделала ее уважаемой и востребованной фигурой в социально значительных ситуациях. Тригорин, знаменитый писатель, также обладает значительным культурным капиталом, о чем свидетельствует широкое признание его литературных произведений. Успех обеспечивает им и финансовую независимость, а это позволяет им наслаждаться относительно высоким уровнем жизни. Их статус в мире искусства придает авторитет их идеям и оценкам. Их участие в формировании тенденций и стандартов искусства позиционирует их как защитников существующих правил и порядка. Безусловно, поддержка таких людей может стать важным карьерным трамплином для начинающих художников, или наоборот, их критика или неодобрение вполне могут стать препятствием.

Аркадиной и Тригорину противопоставлен Треплев, который представляет новую силу в мире искусства. «В универсуме, где “быть” значит “быть отличным, непохожим”, т. е. занимать особую, отличную от всех

остальных позицию, новички существуют лишь в той мере, в какой им удалось — не обязательно сознательно преследуя эту цель — утвердить свою индивидуальность, т. е. “отличность” от остальных, добиться того, чтобы о ней узнали и ее признали (т.е. “сделать себе имя”). И достичь этого можно, только навязав полю новые формы мысли и экспрессии, которые, не совпадая с господствующим способом выражения, не могут не приводить в замешательство своей “неудобопонятностью” и “немотивированностью»¹⁸⁷.

Точнее, Треплев не только противостоит двум художникам — Аркадиной и Тригорину, он бросает вызов существующему определению драматического искусства и эстетическим нормам, к которым привыкли люди: «Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, одно и то же, одно и то же» [Чехов XIII: 8]. У Треплева были сильные личные амбиции быть признанным в мире искусства, и он попытается порвать с традицией и создать новую форму театра, но, как говорит Бурдые, из-за большого отличия от основных театральных форм новая форма Треплева вызывает непонимание у всех зрителей (восхищение Дорна не вышло с его непониманием), и это стало основной причиной провала его премьеры. А

¹⁸⁷ Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики / Пер. с франц.; Отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 2005. С. 405.

авторитет Аркадиной как часть ее культурного капитала сильно угнетает Костю, в первом действии он говорит: «бывает жаль, что у меня мать известная актриса, и, кажется, будь это обыкновенная женщина, то я был бы счастливее» [Чехов XIII: 8]. Кроме того, Аркадина, обладающая достаточным финансовым капиталом, оказывается скупой матерью, отказывающей в помощи своему обездоленному сыну. Это негативно сказывается на семейных отношениях. Вызов Кости, направленный против элит артистической иерархии, в итоге заканчивается неудачей. В четвертом действии у Кости появилась возможность получить финансовые средства, публикуя произведения, но после всех драматических событий в своей жизни он понимает, что нет необходимости в какой-либо новой форме в литературе, он внезапно теряет всякую цель, и кажется, что есть только один выход – смерть.

В первом действии Треплев говорит Сорину: «Ей (*Аркадина. – Пяо Х.*) уже досадно, что вот на этой маленькой сцене будет иметь успех Заречная, а не она» [Чехов XIII: 7]. Внешне это выглядит как конкуренция между Аркадиной и Ниной, но так ли это на самом деле? Комментарии Аркадиной к выступлению Нины звучали так: «Браво! браво! Мы любовались. С такою наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне» [Чехов XIII: 16]. Но в третьем действии, когда она удерживает Тригорина, она говорит то, что действительно думает о Нине: «Любовь провинциальной девочки? О, как ты мало себя знаешь!» [Чехов XIII: 41].

Положение Нины в иерархической структуре «Чайки» меняется. Она проходит путь от героини «мировой души» в провинциальном домашнем

театре (любитель театра) до профессиональной актрисы, но ее грандиозные мечты останавливаются на дачном театре под Москвой.

У Нины не было финансового капитала ни до, ни после того, как она стала актрисой. Культурный капитал Нины, то есть ее актерские способности, тоже не в лучшей форме, описывает Костя: «Бралась она все за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты» [Чехов V: 50]. Вместо того чтобы попасть в «чудный мир» [Чехов V: 28] своих фантазий, она вынуждена была ездить повсюду, выступая не ради самого искусства, не ради «шумной славы» [Чехов V: 31], а только для того, чтобы прожить. Угроза, которую Нина представляет для Аркадиной, появляется лишь на мгновение, во время увлечения Тригорина Ниной. А в области театрального искусства, на сцене, у Нины нет ни способностей, ни капитала, чтобы соперничать с Аркадиной.

В театральной иерархии «Чайки» есть и сторонники-зрители, которые, как мы уже говорили в разделе о публике, не являются профессионалами в театральном искусстве, но по-своему реагируют и взаимодействуют с произведением искусства. Важно отметить, что на жизнь и судьбу каждого из персонажей усадьбы накладывает определенный отпечаток социальный статус. Например, Сорин, как бывший чиновник пятого разряда, после выхода в отставку потерял стабильный доход и вынужден был проводить скучную жизнь в качестве хозяина усадьбы вдали от города. Шамраев же, судя по всему, часто посещал московские театры в молодости. Выйдя в отставку, он

соглашается на роль управляющего усадьбой Сорина. Он с женой Полиной Андреевной и их дочерью Машей работают в этом имении и социально зависимы. Доктор Дорн и Медведенко являются интеллигентами, но очевидно, что Дорн имеет гораздо более высокий статус, чем Медведенко. Дорн давно был близок к семье Аркадиной, его финансовый капитал был достаточен, что он может позволить себе поехать за границу. Более того, его многолетний опыт в медицинской практике определяет его репутацию. А Медведенко так и не вырвался из нищеты, и большую часть жизни он провел, преодолевая двенадцать верст между своим домом и усадьбой.

*

В структуре театральной иерархии, представленной в пьесе «Чайка», на первый план выходят писатели/драматурги, то есть создатели драматургического текста, а также актрисы, то есть исполнители. Частью этой иерархии являются критики, они же простые зрители — отставной чиновник, доктор, учитель, управляющий и другие. Образы актрис в пьесе показаны так, что практически совсем уходит мотив эксплуатации или угнетения антрепренером театра. Здесь обе актрисы самостоятельны, они не находятся во власти других людей. Чехов также создает две параллельные пары образов в изображении людей искусства — пара «актриса и писатель/драматург», — противоположных по возрасту, принципу творчества и мировоззрению. Аркадина и Тригорин имеют устойчивое и стабильное преимущество по сравнению с Ниной Заречной и Треплевым: их талант приносит им славу, а слава — больше возможностей для проявления таланта, благотворного роста

культурного и экономического капитала. Напротив, Треплев и Нина, пытавшиеся начать новый путь, хотя имели самые благородные идеалы, оказались прежде всего репутационно и экономически более слабыми и не способными социально укрепить свой талант, который, вероятно, у обоих был. Интересно отметить, что Чехов как бы представляет картину торжества высшей силы в иерархии, побеждающей в «игре жизни», а Аркадина и Тригорин всегда будут жить в безопасной зоне, созданной их капиталом.

3.4. Люди искусства: репутации и успех

3.4.1. Две актрисы: известная и безвестная

В быте Аркадиной можно выделить три наиболее значительных фактора: доминантная позиция в любовных отношениях, финансовая независимость и совершенство в своей профессиональной деятельности.

Во втором действии Аркадина с Дорном читают книгу Мопассана. Насмешка Аркадиной над французами на самом деле является притворством: она поспешно объясняет, что удержала Тригорина любовью, когда ее «программы» были разоблачены в книге Мопассана.

Феномен «манипуляции» в поведении Аркадиной видим в третьем действии, когда Тригорин признается, что влюблен в Нину. Аркадина делает все, что возможно. Сначала она «обнимает его и целует». Потом «становится на колени». И в итоге «обнимает его колени». Она говорит: «Ты мой... ты мой... И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои... Ты весь мой. Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних

писателей, ты единственная надежда России... <...> мой милый, чудный...» [Чехов XIII: 42].

Комментируя слова и поступки Аркадиной в третьем действии, К. М. Захаров пишет: «Именно Тригорин находится под ее чарами. Но остановиться она не может, изображая из себя пленницу, жертву, к тому же страдающую стокгольмским синдромом»¹⁸⁸. Анализируя образы актрис с гендерно-психологической точки зрения, А. С. Собенников полагает, что Аркадина использует «женскую слабость и лесть» как «орудие»¹⁸⁹.

Если А. С. Собенников рассматривает все эти хорошо продуманные средства как «орудие» Аркадиной, то М. А. Волчкевич описывает их как «походную аптечку», притом исследователь добавляет, что «не сама она их (*все ее рассчитанные комплименты и эпитеты*. – Пяо Х.) придумала, но когда-то услышала, прочитала, запомнила, приберегла»¹⁹⁰. Это мнение весьма важно. В глазах исследователя мастерство Аркадиной более «намеренно» и «нарочито», чем «вдохновенно». М. А. Волчкевич продолжает, что сцена для Аркадиной это «единственная питательная среда», таким образом, публика желает видеть в ее игре соединение «искусственности и искусности». Автор книги приходит к выводу, что Аркадина находится где-то между талантливостью и бездарностью, «она подражает, искусно имитирует чувства, причем как на сцене, так и в жизни»¹⁹¹.

¹⁸⁸ Захаров К. М. Роли Аркадиной в комедии А. П. Чехова "Чайка" // Известия Саратовского университета. 2016. Т. 16. № 2. С. 184.

¹⁸⁹ Собенников А. С. "Чайка" А. П. Чехова в свете гендерной психологии и психоанализа // Сибирский филологический журнал. 2021. № 1. С. 87.

¹⁹⁰ Волчкевич М. А. "Чайка". Комедия заблуждений. М.: Пробел-2000, 2013. С. 36.

¹⁹¹ Там же. С. 41.

Самодовольство известной актрисы связано с важным мотивом соперничества. В книге «Homo ludens» затрагивается такая проблема: «в культурной деятельности одной из сильнейших побудительных причин к совершенствованию самого себя <...> выступает желание похвалы и почестей как награды за свое превосходство». А для того, чтобы получить такие призы, необходимо «соперничество, состязание»¹⁹². Мотив конкуренции всегда присутствует в сознании Аркадиной. В актерской карьере она испытывает ревность к европейской актрисе Дузе, а в любви она соперничает с Ниной за Тригорина.

Отметим, что Аркадина постоянно играет вне пространства сцены. Исследователи отмечают театральность Аркадиной в бытовой жизни. Например, С. М. Козлова пишет, что внешние формы и правила жизни Аркадиной «так же театральны»¹⁹³. К. М. Захаров полагает, что она делает все для показа, и главная тема ее импровизации – «театр и его значение для нее»¹⁹⁴. Аркадина прекрасно демонстрирует свои актерские способности и на сцене, и в жизненном пространстве ее великолепное мастерство прямо пропорционально ее уверенности в себе.

По этому поводу П. Н. Долженков пишет, что Аркадина «... любит себя в театре, требует, чтобы восхищались ею одной, – и при этом служит

¹⁹² Хейзинга Йохан. Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. Сб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 101–102.

¹⁹³ Козлова С. М. Сценическая архитектура "Чайки" А. П. Чехова и смысл // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 42.

¹⁹⁴ Захаров К. М. Роли Аркадиной в комедии А. П. Чехова "Чайка" // Известия Саратовского университета. 2016. Т. 16. № 2. С. 183.

“святому искусству” и человечеству и т.д.»¹⁹⁵. А. С. Собенников полагает, что такое самолюбие, это «человеческий изъян – нарциссизм». Дональд Рейфилд называет ее «любующейся собой эгоисткой»¹⁹⁶. Так, в большинстве исследовательских оценок мы находим слова об эгоизме героини. В. В. Гульченко так пишет об Аркадиной: «она была женщиной и, что самое страшное, актрисой, для которой гипертрофированный эгоизм есть не что-то необычное, исключительное, а, напротив, будничное проявление себя, составная часть профессии»¹⁹⁷. На наш взгляд, это важное дополнение, поскольку эгоизм и профессионализм удивительным образом связаны, когда мы имеем дело с Аркадиной.

А каков материальный уровень у знаменитой актрисы? В разговоре с дядей Костя говорит: «У нее в Одессе в банке семьдесят тысяч — это я знаю наверное» [Чехов XIII: 8]. Мы не можем точно сказать, сколько лет копила Аркадина такую сумму, но это, действительно, большие деньги. Приведем пример, что в 1893 году годовой оклад знаменитой актрисы М. Н. Ермоловой составлял 12 000 рублей¹⁹⁸, это значит, что Ермоловой пришлось работать почти шесть лет подряд, чтобы достичь суммы банковских сбережений

¹⁹⁵ *Долженков П. Н.* Эволюция драматургии Чехова: монография. М.: МАКС Пресс, 2014. С. 128.

¹⁹⁶ *Рейфилд Д.* Жизнь Антона Чехова / пер. с англ. О. Макаровой / М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2014. С. 128.

¹⁹⁷ *Гульченко В. В.* Сколько Чаек в чеховской «Чайке», или Семь персонажей в поисках автора // "Чайка". Продолжение полёта. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 99.

¹⁹⁸ *Сологян А. А.* Театральная реформа 1882 г. и ее влияние на финансово – экономическое положение императорских драматических театров России в 80 - 90-е гг. XIX в. // Изд-во Российского университета дружбы народов (РУДН), 2009. №.4. С. 146.

Аркадиной. Или еще пример: зарплата будущей жены Чехова О. Л. Книппер в год основания МХТ (1898), согласно словам Вл. И. Немировича-Данченко, составляла всего 900 рублей в год¹⁹⁹. Такое сравнение показывает, что материальное благосостояние Аркадиной намного превосходит даже некоторых ее уже весьма успешных сверстников. Она чрезвычайно состоятельна в финансовом положении.

Затем Треплев продолжает: «А попроси у нее займы, она станет плакать» [Там же]. Помимо эгоизма, отметим другое ее качество — скупость. Треплев — сын знаменитой актрисы, но он «ходит без пальто» [Чехов XIII: 36]. Аркадина отказывается тратить на сына деньги, она признается: «у меня есть деньги, но ведь я артистка; одни туалеты разорили совсем», «Я актриса, а не банкирша» [Чехов XIII: 36–37].

Финансовая независимость дала Аркадиной больше свободы и выбора. Она могла оплачивать свои личные расходы, будь то путешествия, покупка одежды или что угодно. «Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры...» [Чехов XIII: 43]. Ее слова свидетельствуют о строгом контроле над своим «имиджем»: «Я, милая, держу себя в струне, как говорится, и всегда одета и причесана *comme il faut*. Чтобы я позволила себе выйти из дому, хотя бы вот в сад, в блузе или непричесанной? Никогда» [Чехов XIII: 21]. Такое внимание к деталям и стремление к совершенству еще больше демонстрируют ее высокие жизненные ориентиры. Кроме того, уровень жизни Аркадиной

¹⁹⁹ *Немирович-Данченко В. И.* Рождение театра // Ком. М. Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. С. 128.

отражается в ее участии в художественных и культурных мероприятиях. Она не только играет в театре, но и сама организует различные культурные встречи, и ее достаток отражается как на материальном, так и на духовном уровне. На это жалуется Треплев: «бывало, у нее сидят в гостях сплошь всё знаменитости, артисты и писатели, и между ними только один я — ничто, и меня терпят только потому, что я ее сын» [Чехов XIII: 8].

У Аркадиной две сферы жизни, одна в шумном городе, где она выступает, где ей аплодируют. Как она говорит: «Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но... сидеть у себя в номере и учить роль — куда лучше!» [Чехов XIII: 24]; другая – в тихой усадьбе Сорина, где она может временно наслаждаться природой и отдыхать с любовником, по определению Е. Е. Жеребцовой – «провинциальный топос»²⁰⁰.

О. Л. Кудряшов пишет, что гости в усадьбе Сорина (Аркадина и Тригорин) постоянно говорят о жизни в большом городе, и в том мире «Аркадиной так легко дышится»²⁰¹. Более того, автор статьи полагает, что Тригорин – не только «любовник», но и «частица» большого города²⁰².

В то же время Аркадиной в усадьбе брата хорошо, вокруг нее собираются люди, все с ней обсуждают разные темы. Наверное, Аркадина пытается создать свое уникальное пространство в доме Сорина. Например, М. А. Волчкевич нашла скрытую информацию в фамилии известной актрисы: «Аркадина –

²⁰⁰ Жеребцова Е. Е. Оппозиция "столица-провинция" в творчестве А.П. Чехова // Вестник Челябинского государственного университета. 2004. Т. 2. № 1. С. 43.

²⁰¹ Кудряшов О. Л. Персонажи-невидимки в пьесах Чехова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 1. С. 80.

²⁰² Там же.

явный намек на вымышленную страну Аркадию, где все счастливы, и на “счастливую натуру актрисы, живущую лишь днем сегодняшним»²⁰³ .

К. М. Захаров полагает, что Аркадина хочет превратить окружающую среду в «настоящую Аркадию – счастливую землю, где царят любовь и искусство»²⁰⁴.

Если историческая Аркадия была утопией, где человек и природа жили в гармонии, то Аркадия Аркадиной – это рай, где сочетаются ее фантазии и личные устремления.

Возникает вопрос: как Аркадиной удастся сосуществовать одновременно в двух мирах, и почему ее жизнь кажется такой гладкой и легкой?

Во втором действии Аркадина дает ответ: «Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите всё на одном месте, не живете... И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать» [Чехов XIII: 21]. Об этом Н. М. Щаренская пишет, что «для Аркадиной ее собственное движение, т. е. суета, равнозначна ее жизни»²⁰⁵, и такое «движение» перекликается с ее профессиональной деятельностью как актрисы. Граница между ее жизнью и профессией размыта, ее жизнь похожа на выступление. Эта черта позволяет ей найти свое место в двух разных сферах жизни - шумном городе и тихой усадьбе.

Б. И. Зингерман пишет: «Аркадина – пошлячка, потому что живет в одном

²⁰³ Волчкевич М. А. "Чайка". Комедия заблуждений. М.: Пробел-2000, 2013. С. 26.

²⁰⁴ Захаров К. М. Роли Аркадиной в комедии А. П. Чехова "Чайка" // Известия Саратовского университета. 2016. Т. 16. № 2. С. 183.

²⁰⁵ Щаренская Н. М. Искусство и жизнь в пространственно-метафорических образах: «Чайка» А. П. Чехова // Продолжение полёта. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 143.

временном измерении – в суете буден, она актриса, а душа ее погрязла в повседневности и уже не может по-настоящему пережить никакого впечатления бытия: ни страданий близкого человека, ни томительной красоты летнего дня, как не ощущает она и дыхания вечности»²⁰⁶.

Итак, допустим, Аркадина эгоистичная женщина, но если мы посмотрим и проанализируем ее образ с профессиональной точки зрения, то мы обнаружим, что она предана делу, так как у нее существует важная цель – она, по словам ее сына, «служит святому искусству» [Чехов XIII: 8]. Она с гордостью говорит: «Вот вам — как цыпочка. Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть» [Чехов XIII: 22].

В чеховской «Чайке» сценическая игра Аркадиной прямо не демонстрируется, но ее артистизм проявляется в знакомстве и отсылках к литературным произведениям. Ее диалог с сыном, в котором она цитирует Гамлета, показывает ее литературную утонченность, но также намекает на напряжение между матерью и сыном. Аркадина — сложный персонаж, и ее действия по манипулированию Тригориным являются следствием самовлюбленности и тщеславия героини, стремления к контролю.

Быт Аркадиной – идеальный сплав актерского творчества и коммерческого успеха, демонстрирующий независимость и самостоятельность современной женщины в искусстве и обществе. Несмотря на принадлежность к миру искусства, ее взгляды на жизнь носят оттенок реализма, она четко осознает важность материальной базы для

²⁰⁶ Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. С. 117–118.

художественных занятий.

О Заречной Чехов дает следующую информацию: «Нина Михайловна Заречная, молодая девушка, дочь богатого помещика» [Чехов XIII: 4].

Судьба Нины несчастлива, ее богатство, любовь и молодость не помогают ей в осуществлении мечты, тем более богатство и любовь Тригорина исчезают с развитием действия. Из слов Треплева: «Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы» [Чехов XIII: 7], и самой Нины: «отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы...» [Чехов XIII: 10] – нам становится понятно, что на пути девушки в актрисы стоит большое препятствие – возражения семьи.

Семья Нины не хочет, чтобы дочь стала актрисой, потому что стыдится. Мы сразу чувствуем их презрение к профессии актрисы, довольно распространенное в России того времени и хорошо описанное в рассказах Чехова. У Нины нет матери, есть только равнодушные отец и мачеха. О желании Нины стать актрисой А. С. Собенников пишет, что «уход ее в актрисы – это форма бегства от тирании отца и мачехи, своеобразная защитная реакция»²⁰⁷.

Но все это не может помешать Нине: «А меня тянет сюда к озеру, как чайку...» [Чехов XIII: 10]. С этого момента судьба Нины начинает ассоциироваться с символом чайки. По мнению Гарая Голомба, эти слова

²⁰⁷ Собенников А. С. "Чайка" А. П. Чехова в свете гендерной психологии и психоанализа // Сибирский филологический журнал. 2021. № 1. С. 88.

Нины не имеют буквального значения, так как Нина живет около этого озера, она совершенно свободна посещать это озеро. Дело в том, что ее тянет не к озеру, а к «“богемному” окружению людей искусства»²⁰⁸. Атмосфера усадьбы Сорина сильно отличается от ее семейной: у озера поставили сцену, притом, Костя — интересный писатель, Аркадина — известная актриса, все это очаровало Нину.

Ее первый шаг к театральному искусству — выступление в пьесе Треплева. Но ее шаг не был удачным, так как его прервала ссора Кости с Аркадиной, поэтому строго говоря, дебют Нины был скорее «полушагом».

Кажется, тон жизни Нины связан с «полушагом», то есть незавершенностью. Например, мечта Нины стать знаменитой актрисой осуществилась лишь наполовину: актрисой как-то стала, но только в Подмоскovie, по сути, Нина остается провинциальной актрисой. Ее любовь к Тригорину, например, осуществилось также наполовину: она едет за ним в Москву, ненадолго овладевает им, но все заканчивается смертью ребенка, и Тригорин к ней не возвращается.

Вернемся к мотиву мечты Нины о театре. Читаем вопросы Нины Тригорину: «Как чувствуется известность? Как вы ощущаете то, что вы известны?», «А если читаете про себя в газетах?», «Позвольте, но разве вдохновение и самый процесс творчества не дают вам высоких, счастливых минут?» [Чехов XIII: 28–30].

²⁰⁸ *Голомб Г.* Полет чайки сквозь текст пьесы: пример чеховской сдержанности // Продолжение полёта. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 83.

Нина задает вопросы, не ожидая ответов Тригорина, потому что сама уже знает на них собственные ответы: «Ваша жизнь прекрасна!», «Чудный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали!», «Простите, я отказываюсь понимать вас. Вы просто избалованы успехом» [Чехов XIII: 28–30].

О вышеупомянутых репликах З. С. Паперный пишет, что для Нины Тригорин не просто писатель, чьи произведения печатаются в журналах, а «лицо почти неземное, полубожественное. Он “оттуда”»²⁰⁹. Тригорин является избранным в толпе, и Нина хочет стать таким избранным человеком, это не просто стремление к творческой самореализации, а желание подняться над обыденностью и войти в особый класс людей, как говорит З. И. Мохаммади в своей статье: «Нина Заречная появляется в пьесе как мечтающая войти в число избранных, людей искусства, баловней славы»²¹⁰. А. Г. Головачева также отметила тему избранничества в словах Нины, исследовательница полагает, что их диалог, это «монологические высказывания героев: на тему избранничества пути писателя или актрисы – у Нины...»²¹¹. Вот почему она удивляется: «Я думала, что известные люди горды, неприступны, что они презирают толпу и своею славой, блеском своего имени как бы мстят ей за то, что она выше всего ставит знатность происхождения и богатство. Но они вот плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все...» [Чехов XIII, 26–27]. Фантазии Нины о художниках романтичны и идеалистичны, можно

²⁰⁹ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 138.

²¹⁰ Мохаммади З. И. Человек и искусство в пьесе А.П. Чехова "Чайка" // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2010. № 4. С. 220.

²¹¹ Головачева А. Г. "Чайка" А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. С. 35.

даже сказать, наивны.

«Манифест» Нины таков: «За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование, я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства собою, от сознания своих несовершенств, но зато бы уж я потребовала славы... настоящей, шумной славы...» [Чехов XIII: 31]. З.С. Паперный пишет: «О самом искусстве она не говорит — её манит и увлекает награда за искусство, слава, приобщение к лику избранных»²¹². П. Н. Долженков также пишет о мотиве Нины, считая, что «Нину в театр влечет прежде всего жажда славы <...> она прежде всего преследует цель, постороннюю самому искусству»²¹³. Но при этом о своем служении этой толпе она ничего не говорит.

По сравнению с мотивом Аркадиной (служит святому искусству), мотив Нины более тщеславен, что напоминает нам о сходных образах в других произведениях. Например, Ольга Ивановна в «Попрыгунье» верит, «что из нее выйдет великая художница и что <...> ожидают ее успех, слава, любовь народа. Когда она, не мигая, долго смотрела вдаль, ей чудились толпы людей, огни, торжественные звуки музыки, крики восторга...» [Чехов, VIII, 15]. В связи с образом Нины З. С. Паперный полагает, что «как ни далеки друг от друга эти героини, есть перекличка в их мечтах и рассуждениях»²¹⁴.

А. Г. Головачева отмечает, что в пьесе существуют модификации,

²¹² Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 138.

²¹³ Долженков П. Н. Эволюция драматургии Чехова: монография. М.: МАКС Пресс, 2014. С. 130.

²¹⁴ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 139.

связанные с темой искусства: «опьянение», «дурман», «чад» и «бред», она полагает, что эти элементы создают эффект «нереальности» и «зыбкости» в пьесе²¹⁵. И нас интересует мотив «опьянения» в характеристике Нины.

Когда Аркадина говорит: «Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но... сидеть у себя в номере и учить роль — куда лучше!», Нина отвечает с восторгом: «Я понимаю вас» [Чехов, XIII: 24], — это эмоция, разогревающая «опьянение»; дальше в своем манифесте Нина восклицает: «но зато бы уж я потребовала славы... настоящей, шумной славы... Голова кружится... Уф!...» [Чехов XIII: 31]. От одной мысли о театральной жизни в будущем у нее кружится голова, мы считаем, что это кульминация перед тем, как Нина осуществит свою мечту; в конце пьесы Нина в неясном состоянии ума говорит Треплеву: «Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной» [Чехов XIII: 58]. Слова о своем «опьянении» Нины, по мнению М. А. Волчкевич, играют роль «заклинания, как залог того, что она на самом деле обладает талантом или нашла свой путь, путь актрисы нового, исповедального толка»²¹⁶.

Несмотря на то что «опьяненное» состояние Нины свидетельствует о том, что она обожает выступать, мы все-таки не знаем, хорошо ли играет Нина. Тем более Треплев говорил об игре Нины: «Бралась она все за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только

²¹⁵ Головачева А. Г. "Чайка" А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. С. 33.

²¹⁶ Волчкевич М. А. "Чайка". Комедия заблуждений. М.: Пробел-2000, 2013. С. 38.

моменты» [Чехов XIII: 50].

«Манифест» Нины во втором действии предсказал ее будущее, все жертвы становятся реальностью: она потеряла любовь близких, достаток и дом, где с детства жила, словом, она потеряла все важное в жизни. К сожалению, все эти жертвы не окупились «настоящей шумной славой» [Чехов XIII: 31].

А какова ситуация с жизнью Нины? Нина находится в довольно затруднительном финансовом положении. В первом действии Аркадина говорит после ухода Нины: «Несчастливая девушка в сущности. Говорят, ее покойная мать завещала мужу всё свое громадное состояние, всё до копейки, и теперь эта девочка осталась ни с чем, так как отец ее уже завещал всё своей второй жене» [Чехов XIII: 17]. Это говорит о том, что Нина не получает в своей семье той финансовой поддержки, которую заслуживает, а ее имущество контролируется отцом и мачехой, что ставит ее в беспомощную ситуацию.

После того как Нина стала актрисой, ее жизнь радикально не улучшилась. Ее семья полностью порвала с ней отношения, что не только сильно ударило по ней эмоционально, но и усугубило ее материальное положение. Вернувшись в родной город, она вынуждена была жить в номере (не дома!) и страдать от неприятия и равнодушия родных: «Отец и мачеха не хотят ее знать. Везде расставили сторожей, чтобы даже близко не допускать ее к усадьбе» [Чехов XIII: 51].

Костя наиболее точно описывает ситуацию Нины: «Был у нее ребенок. Ребенок умер. Тригорин разлюбил ее и вернулся к своим прежним привязанностям, как и следовало ожидать. Впрочем, он никогда не покидал

прежних, а по бесхарактерности как-то ухитрился и тут и там. Насколько я мог понять из того, что мне известно, личная жизнь Нины не удалась совершенно» [Чехов XIII: 50]. Нина решительно сбежала и жила с Тригориным, поначалу обожание Нины Тригориным наполнено надеждами и мечтами о будущем. Она фантазирует о романтической и содержательной жизни с известным писателем. Однако со временем в их отношениях появляются трещины. За это время она пережила материнство и безвременную смерть своего ребенка. После все этого любовь Тригорина к Нине угасла, он вернулся к Аркадиной.

Но это еще не конец. Когда Дорн спрашивает, как идет ее деятельность на сцене, Треплев ответит: «Кажется, еще хуже. Дебютировала она под Москвой в дачном театре, потом уехала в провинцию. Тогда я не упускал ее из виду и некоторое время куда она, туда и я» [Там же]. Костя использует слово «хуже», по его мнению, быт Нины как актрисы более ужасен и мучителен, чем несчастья ее личной жизни.

«Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями» [Чехов XIII: 57], говорит Нина Треплеву. Ее слова напоминают нам о рассказе «Хористка», где актриса Паша говорит: «В нашем хоре только у одной Моти богатый содержатель, а все мы перебиваемся с хлеба на квас. Николай Петрович (*ее обожатель. – Пяо Х.*) образованный и деликатный господин, ну, я и принимала. Нам нельзя не принимать» [Чехов V: 213]. Между их словами нет принципиальной разницы, поскольку и та, и другая вынуждены в силу обстоятельств искать своих собственных «инвесторов».

Трагизм жизни Нины, полагаем, заключается и в том, что она живет по «сюжету для небольшого рассказа» Тригорина, это как будто наложило на нее какой-то духовный отпечаток. В четвертом действии она уже психологически больна, фраза «я чайка» неудержимо появляется в ее языке. «То, что для Тригорина лишь созревший мотив, сюжет для небольшого рассказа, для Нины – ее судьба, ее призвание»²¹⁷.

Возможно, писатель Тригорин причинил боль многим людям, таким как Нина, а для Нины существует только один Тригорин: «Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего... Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде... Сюжет для небольшого рассказа... Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю» [Чехов XIII: 59].

Но Нина кое-что открыла. По мнению В. Б. Катаева: «В каждой из чеховских пьес персонажи совершают открытия»²¹⁸. В самом начале она только жаждала «настоящую шумную славу», а в конце пьесы она говорит Треплеву: «главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» [Чехов XIII: 58]. После «открытия» жизнь для Нины предстает во всей своей грубой реалистичности, «Груба жизнь!» — восклицает она.

Сильный контраст между девушкой, полной надежд на будущее в начале пьесы, и безвестной актрисой, которая психически неустойчива в конце. Образ

²¹⁷ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 155.

²¹⁸ Катаев В. Б. К пониманию Чехова: статьи. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С.148.

Нины раскрывает конфликт между личными идеалами и социальной реальностью, а также психологические и эмоциональные изменения, которые испытывает человек в этом конфликте.

*

Две героини, Аркадина и Нина Заречная, с их несхожими жизненными траекториями и творческими способностями, представляют собой убедительную дихотомию. Аркадина, знаменитая актриса, чья жизнь и карьера неразрывно связаны со сценой и публичным зрелищем. Она не только доминирует в своем эмоциональном мире и финансово независима, но и стремится к вершинам творческим совершенства на сцене. Ее повседневная жизнь характеризуется постоянной вовлеченностью в социальные взаимодействия, а преданность к театру является личным поиском самореализации. Тем не менее ее эгоцентризм и тщеславие очевидны, о чем свидетельствует использование эмоций и похвалы в качестве разменной монеты для достижения своих целей, что проявляется в ее расчетливом и манипулятивном поведении.

Нина Заречная, напротив, – молодая актриса с устремлениями и романтическим, идеалистическим видением сцены и жизни. Однако ее жизнь и карьерный путь сопряжены с трудностями и неопределенностью. Непонимание со стороны семьи, потеря любви и неудачи в карьере делают ее творческий путь особенно трудным. Несмотря на глубокую и неизменную любовь к искусству, ей пришлось столкнуться с рядом проблем и трудностей, пока она стремилась к своей цели. Со временем ее жизнь постепенно

ухудшается, страдает и ее психологическое состояние. Но кажется, что после всех этих страданий она обрела истину жизни, хотя мы не знаем, что ждет ее в будущем.

Различие между этими двумя женскими персонажами проявляется не только в их несхожих жизненных и карьерных решениях, но и в их контрастном отношении к искусству и жизни в целом. Если Аркадина использует искусство как средство реализации своих личных устремлений, то Нина воспринимает его как убежище, где она может выйти за пределы реальности и осознать свою внутреннюю ценность. Резительный контраст между самоуверенностью и компетентностью Аркадиной и уязвимостью и растерянностью Нины довольно яркий.

3.4.2. Два писателя: стратегии творчества и повседневная жизнь

В пьесе «Чайка» Чехова два писателя/драматурга, Тригорин и Треплев, показаны как представители разных школ творчества. Треплев, молодой драматург, склонный к идеализму и новаторству, Тригорин, опытный реалистический писатель, уже завоевавший репутацию в литературном сообществе. Различие их подходов проявляется не только в различных творческих идеях и стилях работы, но и во взглядах на жизнь и любовь.

Треплев говорит: «современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз

стараятся выудить мораль, — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, одно и то же, одно и то же», «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно», «Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» [Чехов XIII: 8–11]. Эти взгляды на самом деле отражают мышление самого Чехова к театральному новаторству. Общие мысли между героем пьесы и самим автором «Чайки» — удивительное совпадение.

В эпоху, в которую жил Треплев, то есть в конце XIX века, постоянно совершались попытки примирить европейские театральные традиции с новым историческим этапом развития искусства в России. Классические драматурги (Грибоедов, Гоголь, Островский и др.), основа русского репертуара, постепенно ушли со сцены. В это время Треплев решает идти по новому пути (путь символизма или декадентства), и Чехов тоже хочет найти новое направление.

А. Г. Головачева пишет, что Чехов передает Треплеву «собственные мысли о неудовлетворительном состоянии современного театра, о необходимости новых форм в искусстве»²¹⁹. Для Н. Я. Берковского Костя – представитель «нового искусства», он полагает, что «и современный писатель и современный актер, по Треплеву, только имитаторы, мимы, обезьяны жизни, едва ли нужные самой жизни», что в своей пьесе Треплев «хочет совсем покончить с

²¹⁹ Головачева А. Г. "Чайка" А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022, С. 94.

искусством, воссоздающим жизнь»²²⁰. А по мнению З. С. Паперного, суть эстетики Треплева не заключается в отказе воссоздать жизнь, а в освобождении ее от грубой реальности: «Это человек, для которого подлинное искусство, свободное, чистое, не знающее рутины, дороже жизни»²²¹.

Кажется, изначальная позиция драматурга Треплева весьма возвышенная, он готов бороться со всякой рутинной, предрассудками и пошлостью, и каково содержание его пьесы?

Выберем показательные фразы из монолога Нины: «... все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли <...> Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно», «Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я... я...», «Я одинока. <...> Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух», «От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли» [Чехов XIII: 13–14].

Изображение жизни через двести тысяч лет Треплевым никто не воспринимает, кроме Дорна, у которого во время просмотра «от волнения дрожали руки». Аркадина в самом начале спектакля говорит: «Это что-то декадентское» [Чехов XIII, 13]. Критикует ли Чехов «декадентский бред», как

²²⁰ Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 140–142.

²²¹ Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: «Искусство», 1982. С. 134.

сказала Аркадина?

Об этой ключевой проблеме П. Н. Долженков пишет, что в своем творчестве Чехов никогда не дает декадентам «принципиальную критику», исследователь продолжает, что «если Аркадина уничижительно критикует спектакль сына, то Чехов в эпоху работы над “Чайкой” не раз писал и говорил о том, что он хотел бы иметь театр, и он непременно должен быть декадентским, восхищался пьесами Метерлинка»²²².

Доказательством данного предположения служат письма Чехова. В письме А. С. Суворину от 2 ноября 1895 года Чехов пишет: «Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка? Если бы я был директором Вашего театра, то я в два года сделал бы его декадентским или старался бы сделать» [П. VI: 89]; затем в письме, также Суворину от 12 июля 1897 года писатель пишет: «Читаю Метерлинка. Прочел его “Les aveugles”, “L'intruse”, читаю “Aglavaine et Sélysette”. Все это странные, чудные штуки, но впечатление громадное, и если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил “Les aveugles”» [П. VII: 26]. О связи драмы Трехлева с декадентством пишут Н. Я. Берковский²²³ и А. Р. Кугель²²⁴.

По поводу пьесы Кости А. Г. Головачева полагает, что драматург Трехлев принадлежит к числу «думающих чеховских героев». Автор книги считает, что сюжет Кости «наполняет его беспокойными размышлениями своего времени:

²²² Долженков П. Н. Эволюция драматургии Чехова: монография. М.: МАКС Пресс, 2014. С. 123.

²²³ Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 155.

²²⁴ Кугель А. Р. (Ното novus). Русские драматурги: Очерки театрального критика. М.: Мир, 1933. С. 127.

о мучительном одиночестве, о разъединённости двух составляющих жизни — материя и духа, о страстном стремлении быть услышанным и понятым», и в нем выражается «надежда на возможность всеобщего духовного единения людей в мире»²²⁵.

Так, тема пьесы Тrepлева весьма возвышенна. Однако в ней и чувствуются мирские, личные желания. П. Н. Долженков заключает: «литература становится для Тrepлева сферой самоутверждения, сферой борьбы с конкретными людьми, средством для победы в любви»²²⁶.

Ревность и отчаяние заставляют его убить чайку, и он говорит: «Скоро таким же образом я убью самого себя» [Чехов XIII: 27]. С. М. Козлова полагает, что Тrepлев хочет «ввести в игру Нину, заставить ее разгадывать “символы” и тем самым вызвать ее на решительное объяснение»²²⁷. Реакция Нины на Костю, совершившего ужасный поступок такова: «Я слишком проста, чтобы понимать вас» [Чехов XIII: 27]. Затем, в отчаянии Тrepлев признается в собственных «заурядности», «ничтожности» и «самолюбии».

Творческий путь Кости начинается с провала первой пьесы, с горького самосознания и потеря «музы» («Она меня не любит, я уже не могу писать...» [Чехов XIII: 40]), а заканчивается трагедией. Надо отметить, что его погубила не только любовь к Нине.

Мы помним, что Дорн в начале комедии говорит Тrepлеву, что у писателя

²²⁵ Головачева А. Г. "Чайка" А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. С. 100.

²²⁶ Долженков П. Н. Эволюция драматургии Чехова: монография. М.: МАКС Пресс, 2014. С. 127.

²²⁷ Козлова С. М. Сценическая архитектура "Чайки" А. П. Чехова и смысл // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 42.

«должна быть ясная, определенная мысль» [Чехов XIII: 19]. В последнем действии Дорн приходит к суждению, что Треплев «не имеет определенных задач», что его творчество только «производит впечатление» [Чехов XIII: 54].

По мнению Чехова, человек, не имеющий целей, не может быть писателем. О современных писателях он писал, что у них: «нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. <...> Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником» [П. V: 133–134]. И Дорн предупреждает Константина, что, шествуя по «живописной дороге без определенной цели», он «заблудится»: «и ваш талант погубит вас» [Чехов XIII: 19].

В пользу этой версии говорит и запись писателя в «Записной книжке»: «Треплев не имеет определенных целей в искусстве, и это его погубило. Талант его погубил» [Чехов XVII: 116].

Можно предполагать, что так оно и случилось, так как в четвертом действии Костя говорит Нине: «Вы нашли свою дорогу, вы знаете, куда идете, а я все еще ношусь в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно» [Чехов XIII: 59]. И такое состояние отсутствия целей отчасти похоже на Тригорина, который во втором действии признается Нине: «Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу...» [Чехов XIII: 19]. О сходстве двух писателей А. Г. Головачева пишет: «... хотя сам Треплев не раз подчеркивает свое отличие от Тригорина <...> в итоге оказывается, что творческий процесс у “декадента” Треплева протекает так же, как процесс

творчества у реалиста Тригорина»²²⁸.

Если А. Г. Головачева считает, что между двумя писателями существует параллель, то есть декадентские писатели младшего поколения в конечном счете повторяют путь писателей-реалистов старшего поколения, то Н. Я. Берковский придерживался иного мнения. Он считал, что в данной пьесе Чехова «нет персонажей, дублирующих друг друга, у каждого из них своя неповторимость, своя тщательная очерченность. И все же они перепеваются друг с другом, как бы подвергнуты инструментровке, извлекающей из каждого сходные звуки». Исследователь продолжает: «Единое звучание в “Чайке” — это общая судьба всех лиц — они представлены как разные характеры, как разные социальные положения, ни один по характеру не дублирует другого»²²⁹.

Во втором действии Тригорин говорит Нине: «Маленький писатель, особенно когда ему не везет, кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы у него напряжены, издерганы; неудержимо бродит он около людей, причастных к литературе и к искусству, непризнанный, никем не замечаемый, боясь прямо и смело глядеть в глаза, точно страстный игрок, у которого нет денег. Я не видел своего читателя, но почему-то в моем воображении он представлялся мне недружелюбным, недоверчивым. Я боялся публики, она была страшна мне, и когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны» [Чехов XIII: 29–30]. Он как будто пересказывает творческий

²²⁸ Головачева А. Г. "Чайка" А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022, С. 68.

²²⁹ Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 139.

опыт Кости. На данном этапе писательства, Костя именно тот «маленький писатель» по определению Тригорина. Но он прекрасно понимает, какое чувство ощущает Треплев: «... в те годы, в молодые, лучшие годы, когда я начинал, мое писательство было одним сплошным мучением» [Чехов XIII: 29].

Тригорин безразлично относится к Треплеву. В четвертом действии Треплев замечает, что Тригорин не читал его произведение: «Свою повесть прочел, а моей даже не разрезал» [Чехов XIII: 53]. Но мы должны знать, что безразлична и Аркадина, которая говорит: «Представьте, я еще не читала. Все некогда» [Чехов XIII: 54]. Мы не ставим перед собой задачу рационализировать поведение Тригорина, а лишь показать, что равнодушие Тригорина к работе Кости такое же, как у Аркадиной.

Если Аркадина на сто процентов самолюбивая, то Тригорин любит и ненавидит самого себя. Тригорин гордится своим социальным статусом, он наслаждается и привык к тому, что его окружают и хвалят в культурном кругу столицы. Это самолюбие отразилось в его стремлении к общественному признанию и уважению, ему нравится чувствовать себя востребованным, и это внешнее признание в какой-то мере удовлетворяет его тщеславие.

Однако вместе с самолюбованием Тригорин испытывает скептицизм и комплекс неполноценности по отношению к собственному таланту. Несмотря на то что его произведения и любимы публикой, он прекрасно понимает, что, между ними и такими литературными гигантами, как Толстой или Тургенев, все еще большой разрыв. «А публика читает: “Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого”, или: “Прекрасная вещь, но ‘Отцы и дети’ Тургенева

лучше». И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо, мило и талантливо — больше ничего, а как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: «Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева»» [Чехов XIII: 30].

Тригорина и Аркадину связывает не только общее равнодушие к новаторским замыслам Кости. Если Аркадина стирает границы между сценой и жизнью, то Тригорин стирает границы между литературными произведениями и реальностью. Все в жизни может быть его сюжетом.

Например, Нина, Тrepлев и Тригорин имеют отношение к образу чайки: одна подписывается чайкой, другой хочет убить себя как чайку, третий собирается писать рассказ о девушке, которую погубили, как чайку... И в то же время все трое близки к «колдовскому озеру».

П. Н. Долженков отметил в образе Тригорина оттенок «ловца душ»: «Если творческое воображение Тригорина породило два сюжета, и Нина и Костя погибли, то в том озере, к которому прикованы души Заречной и Тrepлева, Тригорин ловит рыбу. И в последнем действии он приезжает затем, чтобы обновить в памяти место действия нового мотива и поудить рыбу. Нет ли в постоянно звучащем в пьесе мотиве рыбной ловли своего символического смысла?»²³⁰.

А Н. Я. Берковский считает Тригорина ловцом «того, что подбросит мимоидущая жизнь»²³¹. Писатель во втором действии откровенно признается:

²³⁰ Долженков П. Н. Эволюция драматургии Чехова: монография. М.: МАКС Пресс, 2014. С. 109.

²³¹ Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 141.

«День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую... Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу <...> нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь» [Чехов XIII: 29]. Ему приходится всегда и везде носить свою записную книжку, чтобы сразу записать, что видел, как заявляет Н. Я. Берковский: «его искусство отказалось от насущного, но эту потерю нужно выкупать тысячами эпизодов мелкой наблюдательности, непрерывным трудом виртуоза, который, быть может, напрасен»²³².

В самом деле, мы можем услышать отчасти и чеховский голос в монологе Тригорина. Читаем письмо Чехова А.Н. Плещееву от 4 октября 1888 года: «Я хотел бы быть свободным художником и — только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им» [П. III: 11]; письмо Лике Мизиновой через 6 лет в 1894 г.: «Не потому скучно, что около меня нет “моих дам”, а потому, что северная весна лучше здешней и что ни на одну минуту меня не покидает мысль, что я должен, обязан писать. Писать, писать и писать. Я того мнения, что истинное счастье невозможно без праздности. Мой идеал: быть праздным и любить полную девушку. Для меня высшее наслаждение — ходить или сидеть и ничего не делать; любимое мое занятие — собирать то, что не нужно (листки, солому и проч.), и делать бесполезное» [П. V: 281].

Но, будучи знаменитым писателем, Тригорин столкнулся с ожиданиями публики, критиков и издателей, которые оказывали на него большое давление,

²³² Там же. С. 142.

заставляя постоянно создавать новые произведения. Мотивация Тригорина к творчеству постепенно изменяется от первоначального художественного поиска к славе и финансовой выгоде. По мере роста его славы он все больше заботится о реакции рынка на его работы. «Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу...» [Чехов XIII: 30].

*

В изображениях образов-писателей Чехов создает интересный диалог между Треплевым и Тригориним, которые представляют разные концепции творчества и разнятся в плане жизненной философии.

С точки зрения литературного творчества, Треплев как молодой драматург, проникнутый идеализмом и новаторством, недоволен ограничениями традиционного театра и стремится найти новый подход к художественному выражению. Он олицетворяет собой непоколебимую преданность художественным поискам и неустанное стремление к новациям. Его пьесы, хотя и полны глубоких размышлений о смысле жизни, не нашли понимания и признания у зрителей. Тригорин, напротив, – писатель-реалист, наверно пишет и для сцены, уже добившийся признания в литературном сообществе. Он получает удовлетворение от своего высокого социального статуса и признания знаменитым писателем. Тем не менее Тригорину все еще свойственно тщеславие, и он чувствует свою писательскую неполноценность. Он, будучи в социальном плане «великим писателем», сам осознает, что таковым не является. Иногда он не знает, для чего писать, его творчество демонстрирует

большее признание и адаптацию к реальности.

Кроме того, между Тригориным и Треплевым существует значительное расхождение в отношении к жизни и любви. Взгляд Треплева на любовь можно охарактеризовать как идеализированный. Он ищет духовного сопереживания и эмоциональной связи. Его поклонение Нине проникнуто романтическими идеалами. Такая концепция любви совпадает с его идеей творчества, он в обоих случаях стремится к состоянию чистоты и подлинности. Любовь Треплева характеризуется страстью и поэтичностью, но в то же время ей присущи хрупкость и ранимость. Это связано с тем, что его идеализм оказывается несколько бессильным и непрактичным в контексте реальности. Его любовные переживания завершаются трагедией, которая служит иллюстрацией присущего ему конфликта и непримиримости между идеальным и реальным.

Подход Тригорина к любви более опирается на реальность. Как писатель, уже довольно известный, точка зрения Тригорина на любовь формируется скорее под влиянием личных желаний и социального статуса, чем каких-либо объективных стандартов. В отношениях с Ниной Тригорин проявляет склонность к эгоцентризму. Его любовь больше похожа на личное эмоциональное удовлетворение, чем на взаимный духовный обмен. Его концепция любви также отражает его реалистическую философию жизни, которая заключается в стремлении к личному счастью и самореализации в материальном мире, а не в погоне за идеализированным совершенством. Именно поэтому он и Аркадина так хорошо подходят друг другу.

Художественная задача Чехова – не просто создать дихотомию или продемонстрировать сближение этих двух персонажей. Мы полагаем, что его целью было в том числе правдивое отображение быта разных творческих личностей. Еще раз цитируем слова Тригорина: «Каждый пишет так, как хочет и как может» [Чехов XVII: 15].

В письме А. С. Суворину от 5 мая 1895 года Чехов пишет, что он напишет «что-нибудь странное» [П. VI: 58]. Такая странность ощущается в изображении этих двух образов-писателей. Актрисы, казалось бы, следуют установленной социальной иерархии, в которой есть существенная разница между известной столичной актрисой и провинциальной. Однако в случае двух драматургов их социальный статус и личные достижения представляют собой нетипичные иерархические отношения. Согласно общепринятым представлениям, между опытным, знаменитым писателем и молодым, неудачным новатором должна быть существенная разница, по крайней мере, столь же очевидная, как между Аркадиной и Ниной Заречной. Однако Чехов не следует традиционным правилам иерархии в данном случае. Один драматург хорошо известен в литературном мире, другой относительно неизвестен, хотя, возможно, обладает потенциалом; один имеет в своем распоряжении множество ресурсов, а другой, кажется, лишен всех этих преимуществ. Парадокс (странность) чеховской пьесы заключается в том, что два писателя демонстрируют схожий уровень неудовлетворенности и несчастья в своей творческой жизни, несмотря на существенные различия в их профессиональных достижениях. В жизни обоих писателей социальный класс

и личные достижения не являются предпосылками для индивидуального счастья.

Выводы к третьей главе

Представленный в пьесе «Чайка» мир театра отражает те институциональные изменения, которые были свойственны драматургическому делу в конце XIX века. Но в пьесе представлена уже иная картина трансформаций театра, нежели читатель мог наблюдать в рассказах Чехова.

В разделе **«Домашний театр как место действия и поле коммуникации»** речь идет о коммуникативной функции домашнего театра Треплева. С физической точки зрения, театр в усадьбе Сорина рассматривается как пространство, где искусство и природа сосуществуют в гармонии, где творческое самовыражение человека интегрировано с пейзажем. В абстрактном смысле домашний театр можно охарактеризовать как метафорическую «сцену» для драмы жизни персонажей. Обстановка театра, позволяющая драме происходить одновременно на сцене и в зрительном зале, неразрывно связана с изображением театрального пространства в прозаических произведениях Чехова. Однако в «Чайке» построение театрального пространства становится более многомерным и сложным. Эта многомерность отражается в сложных социальных отношениях, семейных узлах и любовных связях между персонажами, а также в конфликте между идеалами и реальностью. Каждый персонаж играет отдельную роль в своей личной драме, которая переплетается с более крупной социальной и

культурной сетью семьи и общества.

Раздел **«Зрители как критики»** подчеркивает особенную роль зрителя в социокультурном институте театра. В театре старой модели актер отделен от зрителя и подчас кажется небожителем, в большинстве случаев зритель идет в театр за зрелищем. А в «Чайке» мы видим, что зритель, пусть даже и вполне себе средний, хочет видеть смысл. Например, для Дорна пьеса Тrepлева является серьезной попыткой в поиске нового направления театрального искусства. Восприятие зрителей театра формируется на основе их личных эмоций, жизненного опыта и мировоззрения. Эти факторы взаимодействуют в процессе зрительской интерпретации, что приводит к субъективности и разнообразию в понимании и оценке театра. Сосуществование такой субъективности и разнообразия может, с одной стороны, привести к разрыву в понимании между зрителями, но, с другой, это также отражает широкие возможности театра как вида искусства в содействии социальной коммуникации и личностному самовыражению.

В разделе **«Иерархичность театра в пьесе»** были рассмотрены властные возможности различных участников в создании и интерпретации театральных произведений. В театральной иерархии, изображенной в «Чайке», центральное место занимают писатели/драматурги и актрисы. Кроме того, свое место в этой иерархии получают и критики, то есть широкая публика, включая отставного чиновника, врача, учителя, управляющего и т. д. Примечательной трансформацией в театральной иерархии является то, что Чехов в изображении актрис практически отказывается от темы эксплуатации или угнетения

артистов театральными антрепренерами, а наоборот, предоставляет им значительную независимость. Чехов создает две пары художественных персонажей — «актриса и писатель/драматург», — которые контрастируют по возрасту, творческим принципам и мировоззрению. Аркадина и Тригорин представляют собой зрелую и стабильную творческую силу, чей талант не только принес им славу, но и культурный и экономический капиталы. Напротив, Нина Заречная и Треплев, молодые художники, пытающиеся проложить новые творческие пути, несмотря на свои высокие идеалы, находятся в невыгодном репутационном и финансовом положении, и им сложно в полной мере проявить свои способности в творчестве.

В последнем разделе **«Люди искусства: репутации и успех»** мы попытались выяснить, как устроены жизни чеховских актрис и драматургов. Особенности жизни актрис показаны в подразделе **«Две актрисы: известная и безвестная»**. Жизнь и карьера известной актрисы Аркадиной тесно переплетены, она доминирует в эмоциональных отношениях, финансово независима и стремится к профессиональному совершенству. В противоположность ей Нина Заречная – молодая актриса-идеалистка с романтическими представлениями о сцене и жизни. В жизненной и творческой путях Нина сталкивается с такими трудностями, как непонимание со стороны семьи, потеря любви и неудачи в выступлении. Контраст между уверенностью и компетентностью Аркадиной и уязвимостью и растерянностью Нины отражает два совершенно разных художественных поиска и философию жизни. В подразделе **«Два писателя: стратегии творчества и повседневная**

жизнь» мы сосредоточились на двух драматургах. Чехов раскрывает две совершенно разные творческие концепции и лежащую в их основе философию жизни. Треплев как молодой начинающий драматург стремится к художественному новаторству, но не находит понимания и признания у зрителей, несмотря на довольно глубокий смысловой потенциал своих произведений. В отличие от него Тригорин, писатель-реалист, писатель/драматург, завоевавший широкое признание в литературном мире, борется с эмоциональным багажом тщеславия и неполноценности. Не менее существенна разница между ними и в понимании любви: у Треплева стремление к духовному сопереживанию и эмоциональной идеализации в итоге приводит к трагедии, а Тригорин больше руководствуется личными желаниями, его любовь проявляется скорее как самоудовлетворение, чем как истинное духовное единение. Несмотря на существенные различия в профессиональных достижениях двух писателей, степень неудовлетворенности и несчастья, выражаемых в том числе в творческом процессе, у обоих сопоставима. Чехов показывает, что статус и репутация не спасают от творческих сомнений и вопросов. И известный писатель, и безызвестный драматург оказываются уязвимы как творческие личности. Это свидетельствует о том, что социальный статус не является обязательным условием личного счастья.

Трансформация театра как социального и культурного института в «Чайке» отражена в углублении и усилении его коммуникативной функции, в переосмыслении роли зрителя в театре, в доминировании и субъективности

артистов и драматургов в иерархической структуре театра, в проявлении социальной реальности, когда творческий человек, вне зависимости от своего символического капитала и успеха, оказывается несчастен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диссертация представляет собой первое комплексное исследование театрального мира в его социокультурной характеристике, который представлен в прозе Чехова и в пьесе «Чайка». Этот аспект до сих пор системно практически не изучался.

Во введении мы определили цель исследования, его основные задачи и актуальность, описали историю вопроса и теоретико-методологическую основу работы. Мы подчеркиваем, что театр служит не только каналом для художественного выражения, но и жизненно важной ареной для социального взаимодействия и формирования идентичности.

Первая глава посвящена рассмотрению значения театра в жизни Чехова, особое внимание уделяется влиянию рано возникшего интереса к театру на последующее творчество писателя. Театральная жизнь переживала к концу XIX века период подъема, открывались новые театры, расширялось зрительское поле, постепенно росла потребность театров в новых артистах и организаторах.

На основе писем, заметок и публицистики Чехова в работе анализируется его отношение к театру как к специфическому виду искусства. В диссертации отмечается, что Чехов придерживался сложных взглядов на театр, с одной стороны, высоко оценивая эстетическую ценность театрального искусства, понимая его социальную функцию и нравственную ответственность, с другой стороны, подвергая строгой критике уродливые проявления жизни самого театра и людей театра.

Первая глава подчеркивает глубокое постижение Чеховым театрального искусства и его новаторское видение в области театра, что отражалось в том числе в его интересе к МХТ. Критический подход Чехова к театру и его ожидания театральных реформ демонстрируют его вызов традиционным театральным формам и акцент на социальных функциях театра.

Вторая глава посвящена детальному рассмотрению изображения социальной среды театра в прозе Чехова. Особое внимание в этой связи уделено коммуникативной функции театра, который служит местом общения, объединяющим людей из всех слоев общества, предоставляя им площадку для самовыражения, одновременно оказываясь и полем для драматизации и конфликтов между людьми или между людьми и нормами общества.

Публика как непосредственный адресат драматического искусства в прозе Чехова разнообразна. Вне театра зрители могут продолжать заниматься художественно-эстетической деятельностью в качестве неформальных критиков. Важно признать, что Чехов описывает, в основном, самую широкую аудиторию, средних зрителей.

В произведениях Чехова убедительно показаны противоречия, существующие между театральными деятелями, в частности эксплуатация и антагонизм, которые часто возникают между антрепренерами и актерами. Кроме того, сочинения Чехова освещают социальную жизнь актеров, показывая их уязвимость и маргинализацию под давлением реальности и их попытки приспособиться к экономическим ограничениям. Мир театра вне сцены изображается как контекст, в котором преобладают неравенство и

борьба за власть, причем конфликт между искусством и капиталом, между идеалами и реальностью особенно актуален.

Мы также попытались рассмотреть жизнь чеховских актеров как в экономическом, так и в социально-семейном плане. Для интерпретации чеховского описания экономической составляющей жизни актеров мы обратились к историческим свидетельствам, которые подтверждают, что большинство персонажей-актеров, изображенных в прозе Чехова, были самыми низкооплачиваемыми исполнителями, за редким исключением. Более того, алкоголизм и их маргинальный образ жизни часто служат показательными маркерами неспособности актеров противостоять реальности. Изучение современного состояния семейных и любовных отношений актеров выявляет устойчивое нежелание общества принять профессию актера. Это нежелание проявляется в разных формах, включая взаимное отчуждение и эпизодическую эксплуатацию, которые способствуют прелюбодеянию, моральному разложению и разврату, наблюдаемым среди некоторых актеров. В большинстве произведений Чехова социальные факторы создают значительные трудности для актеров, пытающихся реализовать свои творческие устремления.

Коммуникативная и иерархическая природа театра, а также экономическая и бытовая сферы актеров, представленные в прозе Чехова, предлагают современному читателю увидеть широкую картину того, как был организован театр в конце XIX века. Несмотря на то что читатель имеет по преимуществу дело с небольшими по объему чеховскими рассказами,

связанные единой театральной темой сочинения писателя представляют собой как бы единый текст, в котором вырисовывается театр как социокультурный институт.

Дальше в третьей главе основное внимание уделяется социокультурной трансформации театра в «Чайке». Анализируется, как домашний театр становится местом действия и общения персонажей и как зрители реагируют на театральное искусство. В пьесе Чехова «Чайка» театр как поле коммуникации предстает в двойном аспекте. С одной стороны, он представляет собой гармоничное единство природного ландшафта и искусственных декораций на физическом уровне, воплощая новую форму художественного выражения. С другой стороны, театр функционирует как метафора на символическом уровне, становясь отображением драматургии жизни персонажей пьесы. Эволюция театра на социальном уровне также находит отражение в пьесе Чехова. Социальная реальность показана в более сложной и разнообразной форме. Это и семья, и любовь, и более широкий круг социальных аспектов, что позволяет глубоко исследовать и воспроизвести многомерность реальной жизни в рамках драматического искусства.

В «Чайке» Чехов показывает, как заметно изменилась и эстетическая восприимчивость зрителей, что свидетельствует об активизации театра как социокультурного института с точки зрения его воспитательной и эстетической функций. Даже самые обычные зрители, такие как доктор Дорн, демонстрируют желание и стремление найти в пьесе глубокий смысл. Спонтанная интерпретация пьесы зрителями не только выявляет их

индивидуальное понимание произведения, но и подчеркивает широкий потенциал и далеко идущее влияние театра как вида искусства на развитие социальной коммуникации и самовыражение личности.

В пьесе «Чайка» построение социальных иерархий показано более тонко и сложно по сравнению с прозой Чехова, а актрисы и писатели/драматурги представляют собой ядро этой структуры. Широкая публика, изображенная в пьесе, включая отставного чиновника, доктора, учителя, управляющего и т. д., выступает в роли критиков, обогащая тем самым социокультурное измерение пьесы. По сравнению с прозаическими произведениями Чехова, иерархическая структура пьесы позволяет более тонко изобразить внутреннюю дифференциацию социальных классов, особенно тонкие различия внутри центров власти. Например, знаменитая актриса Аркадина резко отличается от провинциальной актрисы Нины Заречной по социальному статусу и материальным условиям жизни.

При анализе материального положения двух писателей/драматургов очевидно, что Тригорин значительно превосходит Треплева по таким параметрам, как репутация, социальный статус и экономическая власть. Однако по интенсивности их неудовлетворенности жизнью и психологическому конфликту, выраженному в их творческой практике, они поразительно схожи. Помимо наших повседневных впечатлений и ожиданий, Чехов показывает, что внешний социальный статус и известность не являются достаточным барьером против внутренних сомнений в творческом процессе. И писатели, добившиеся широкого признания, и те, кто еще не прославился,

неизбежно сталкиваются с уязвимостью разума. Это утверждение не только бросает вызов традиционному восприятию образа успешного писателя, но и подчеркивает внутреннее давление и духовные вызовы, которые испытывают творческие личности в своих художественных поисках.

Рассматривая произведения Чехова различных жанров, мы анализируем театральные аспекты, затрагиваемые в них, помещая их в более широкий социокультурный контекст с использованием социологического подхода. В данной работе раскрываются многочисленные роли и функции театра в обществе и культуре, а также то, как Чехов через театральную тему глубоко отражает социокультурные изменения русского общества в конце XIX века. Будем надеяться, что наше исследование поможет как соотечественникам Чехова, так и китайским исследователям понять, насколько объемными и одновременно емкими являются его рассказы, повести, пьесы, в которых запечатлен сложный, меняющийся и многомерный мир русского театра.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники и материалы:

1. А. П. Чехов в прижизненной критике. 1882–1904: Т. 1. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2022. 528 с.
2. А. П. Чехов: энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. 695 с.
3. А. П. Чехов. Сборник статей и материалов. Кн. изд-во Ростов-на-Дону, 1959. Вып.1. 386 с.
4. Большая Российская энциклопедия. М.: Изд-во Большая Российская энциклопедия, 2004–2017.
5. История русского драматического театра: в 7 т. М.: Искусство, 1977–1987.
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). 4-е изд. Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1977–1979.
7. Словарь русского языка: В 4-х т. 2 т. / Акад. наук СССР. М.: Изд-во Русский язык, 1999.
8. Тургенев И. С. (1818–1883) Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Институт русской литературы (Пушкинский дом). 2-е изд. М.: Наука, 1978.
9. Чехов А. П. ПССП в 30 т. М.: Наука, 1974–1983.
10. Шилин В.В. Словарь литературоведческих терминов. М.: Канон-плюс, 2019. 678 с.

Монографии и статьи:

11. Автухович Т. Е. Юбилейное красноречие в зеркале чеховской пародии //

- Язык. Культура. Коммуникация. 2015. № 2(18). С. 235–243.
12. Агрятин А. Е. Интермедиаальные параметры чеховских сюжетов: литература перед лицом кризиса знаково-символической деятельности (на материале ранней прозы) // Вестник Томского государственного университета. 2020. №. 66. С. 177–192.
 13. Адрианова Т. О. Социальные функции театра // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. №. 35 (289). С. 91–94.
 14. Адрианова Т. О. Театр как социокультурный феномен // Вестник Оренбургского государственного университета. 2014. № 7(168). С. 82–85.
 15. Альтшуллер А. Я. Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века. Л.: Искусство, 1979. 327 с.
 16. Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах: Дуэты, сотворчество, содружество. Л.: Искусство, 1985. 209 с.
 17. Артемьева Л. С. Провинциальное и столичное в "театральных" рассказах А.П. Чехова 1880-х гг. // Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием "Жизнь провинции как феномен духовности". Нижний Новгород. Изд-во "Дятловы горы", 2013. С. 11–14.
 18. Ахметшин Р. Б. Грани литературной репутации А.П. Чехова: между аксиомой и мифом // Russian Studies // Institute for Russian, East European and Eurasian Studies, Seoul National University, 2014. Т. 24. № 2. С. 445–485.
 19. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. 186 с.
 20. Балухатый С. Д. Чехов драматург. Л.: Гослитиздат, 1936. 319 с.

21. Башилова Е. И. «Искусство – самый радикальный утешитель!» О проблеме преодоления отчуждения в ранних рассказах А.П. Чехова // Русская словесность. 2010. № 2. С. 20–22.
22. Бердников Г. П. Чехов — драматург: Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. М.: Искусство, 1981. 356 с.
23. Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. 638 с.
24. Борисова К. В. Актеры в жизни и на сцене (особенности жестового поведения героев ранней прозы А.П. Чехова) // Вестник Новгородского государственного университета. 2015. №. 87. С. 36–39.
25. Бродская Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея. М.: АГРАФ, 2000. Т.1. 285 с.
26. Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики / Пер. с франц.; Отв. ред. перевода, сост. и послесл. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 2005. 577 с.
27. Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...» А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. Казань: Казанский ун-т, 2012. 755 с.
28. Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Очерки. Л.: Советский писатель, 1981. 400 с.
29. Вокруг Чехова. М.: Правда, 1990. 671 с.
30. Волчкевич М. А. "Чайка". Комедия заблуждений. М.: Пробел-2000, 2013. 140 с.
31. Воскресенская М. А. Серебряный век в социокультурном измерении. СПб.:

- Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2020. 222 с.
32. Гвоздей В. Н. Секреты чеховского художественного текста: Монография. Астрахань: Изд-во АГПУ, 1999. 127 с.
33. Гитович Н. И. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная Литература, 1986. 734 с.
34. Головачева А. Г. "Чайка" А. П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст. М.: ИНФРА-М, 2022. 235 с.
35. Головачёва А. Г. Антон Чехов, писатель и читатель: Монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2023. 344 с.
36. Головачёва А. Г. Антон Чехов, театр и «симпатичные драматурги». М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2020. 360 с.
37. Голомб Гарай. Полет чайки сквозь текст пьесы: пример чеховской сдержанности // Продолжение полёта. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 82–88.
38. Горячева М. О. Чехов и театр Корша // А.П. Чехов: Pro et contra: Современные аспекты исследования (2000–2020): Антология. СПб.: РХГА, 2022. С. 38–65.
39. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. статья А. Д. Ковалева. М.: КАНОН-пресс-Ц: Кучково поле, 2000. 304 с.
40. Громов М. П. Книга о Чехове. М.: Современник, 1989. 384 с.
41. Громов М. П. Чехов М.: Молодая Гвардия, 1993. С. 394.
42. Гроссман Л. П. Роман Нины Заречной. М.: Прометей, 1967. Т. 2. С. 218–289.

43. Гульченко В. В. Сколько Чаек в чеховской «Чайке», или Семь персонажей в поисках автора // "Чайка". Продолжение полёта. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 89–102.
44. Дмитриев Ю. А. Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978. 303 с.
45. Дмитров Л. И. «Лебединая песня (Калхас)» в парадигме Ранней Чеховской Драматургии // Чеховская карта мира: Материалы международной научной конференции. 2014. С. 327.
46. Долженков П. Н. Эволюция драматургии Чехова. М.: МАКС. Пресс, 2014. 259 с.
47. Доманский Ю. В. "Чайка": Новый взлёт Рец. на кн.: Головачёва А.Г. "Чайка" А.П. Чехова. Поэтика. Проблематика. Литературно-театральный контекст: Монография. М.: ИНФРА-М, 2022. Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 3. С. 122–127.
48. Доманский Ю. В. Генуя в эстетике доктора Дорна: к проблеме соотношения искусства и действительности в "Чайке" Чехова // Чехов: тексты и контексты. Наследие А. П. Чехова в мировой культуре: сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 160-летию со дня рождения А. П. Чехова. Мелихово: Издательство "Перо", 2021. С. 253–264.
49. Ежи Фарыно. Семиотика чеховской «Чайки» // "Чайка". Продолжение полёта. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 63–77.
50. Жеребцова Е. Е. Оппозиция "столица-провинция" в творчестве А.П. Чехова // Вестник Челябинского государственного университета. 2004. Т. 2. № 1. С.

- 42–47.
51. Жорж Б. Шекспир – двойник Чехова // Чехов и Шекспир. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. 108–112.
52. Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. Изд-во Моск. университета, 1988. 198 с.
53. Зайчикова О. В. Взаимовлияние режиссера и художника в русском театре конца XIX — начала-XX века // Театр. Живопись. Кино. музыка: ежеквартальный альманах. М.: РАТИ-ГИТИС, 2012. С. 129–152.
54. Захаров К. М. Роли Аркадиной в комедии А. П. Чехова “Чайка” // Известия Саратовского университета. 2016. Т. 16. № 2. С. 182–186.
55. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М.: Наука, 1979. 392 с.
56. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 382 с.
57. Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. Изд-во Твер. Госуниверситет, 2001. 127 с.
58. Институты литературы в Российской империи: коллект. моногр. Нац.исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2023. 496 с.
59. Катаев В. Б. К пониманию Чехова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 246 с.
60. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Моск. университета, 261 с.
61. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: Изд-во Моск. Университета, 1979. 326 с.

62. Катаев В. Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова: В помощь преп., старшеклассникам и абитуриентам. М.: Изд-во Моск. университета, 1998. 108 с.
63. Катаев В. Б. Спор о Чехове: конец или начало? // А.П. Чехов: Pro et contra: Современные аспекты исследования (2000–2020): Антология. СПб.: РХГА, 2022. С. 15–22.
64. Кизима М. П. Шекспир в письмах А. П. ЧЕХОВА // Чехов и Шекспир. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 29–35.
65. Козлова С. М. Сценическая архитектура «Чайки» А. П. Чехова и смысл // Сибирский филологический журнал. 2002. С. 36–50.
66. Копалова О. С. Театр и зритель: институциональные аспекты взаимодействия: дис. канд. филол. наук: 22.00.06. / Копалова Ольга Сергеевна. Екатеринбург. 2001. 145 с.
67. Кубасов А. Я Проза А. П. Чехова: искусство стилизации: Монография. Изд-во Урал, гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1998. 397 с.
68. Кугель А. Р. (Номо новус). Русские драматурги: Очерки театрального критика. М.: Мир, 1933. 179 с.
69. Кудряшов О. Л. Персонажи-невидимки в пьесах Чехова // Живопись. Кино. музыка: ежеквартальный альманах. М.: РАТИ-ГИТИС, 2013. № 1. С. 71–97. Театр.
70. Кузичева А. П. Письма А.П. Чехова. «Медленное чтение» // А.П. Чехов: Pro et contra: Современные аспекты исследования (2000–2020): Антология.

СПб.: РХГА, 2022. С. 120–150.

71. Кузичева А. П. Чехов: жизнь "отдельного человека". М.: Молодая гвардия, 2012. 844 с.
72. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наследие, 2000. Т.1. 509 с.
73. Лотман Л. М. Драматургия семидесятых-восемидесятых годов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, Т. 9. 1956. С. 497—531.
74. Макуренкова С. А. Вечная тема рока: Шекспир и Чехов // Чехов и Шекспир. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 152–158.
75. Малкина В. Я. Театральность в рассказе ("Трагик" А. П. Чехова и "Ди Грассо" И. Э. Бабеля). М.: Изд-во Моск. университета, 2005. С. 240–246.
76. Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, Т. 1. 1974. 542 с.
77. Мохаммади З. И. Проблема "человек в искусстве" в творчестве А.Н. Островского и А.П. Чехова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2011. № 4. С. 176–180.
78. Мохаммади З. И. Человек и искусство в пьесе А.П. Чехова "Чайка" // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2010. № 4. С. 218–222.
79. Муратова Н. А. Водевиль о принце датском. К истокам темы в творчестве А.П. Чехова // *Ars philologica*. Рассуждения о языке и тексте: Межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск, 2008. С. 265–273.
80. Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения

- отечественной драматургии и прозы: Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2015. 339 с.
81. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра / Ком. М. Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. 575 с.
82. Отан-Матъе М.-К. Финансовые и административные изменения в Московском Художественном театре (1917–1938). Этапы превращения театрального товарищества на паях в государственный театр: к постановке вопроса // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2023. Вып. 3. С. 374–422.
83. Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...». Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. 285 с.
84. Петухова Е. Н. Актеры и театральная среда в ранней прозе А.П. Чехова // Литература и театр. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 59–64.
85. Петухова Е. Н. Шекспировское эхо в ранней прозе А. П. Чехова // Чехов и Шекспир. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 36–42.
86. Подковырин Ю. В. Феномен художественной инкарнации смысла (на материале рассказа А. П. Чехова "Актёрская гибель") // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 16. С. 137–144.
87. Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М.: Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, 2001. 238 с.
88. Преснякова Л. В., Пресняков С. В. Оплата труда творческих работников

- русской оперы в Санкт-Петербурге XIX в. // Фундаментальные исследования. 2015. № 11–7. С. 1466–1470.
89. Пыжова О. В. Фрагменты театральной судьбы. М.: Советская Россия, 1986. 333 с.
90. Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1897–1908. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 461 с.
91. Ральф Лонгбакка “Комедия со смертельным исходом” // Чеховиана: Полет "Чайки". М.: Наука, 2001. С. 340–344.
92. Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова, пер. с англ. О. Макаровой. М.: Б.С.Г. Пресс, 2010. 779 с.
93. Рейфилд Д. Understanding Chekhov: A crit. study of Chekhov's prose a. drama. London: Bristol classical press, 1999. 295 с.
94. Роскин А. И. «Три сестры» на сцене Художественного театра. М.: ВТО, 1947. 127 с.
95. Роскин А. И. Чехов биографическая повесть. М, Л.: Детиздат, 1939. 232 с.
96. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.
97. Самарский А. Н., Теппеев А. А. Государственно-правовые изменения во внутренней политики России в годы правления Александра III: причины и последствия (историко-правовой обзор) // Образование и право. 2023. № 8. С. 140–148.
98. Семенова О. В. Театральная интеллигенция в культурной жизни Дона конца

- XIX — начала XX века // Наследие веков. 2023. № 4(36). С. 118–129.
99. Сендерович С. Я. «Вишневый сад» – последняя шутка Чехова // Вопросы литературы. 2007. №1. С. 290–317.
100. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. 543 с.
101. Скибина О. М. Творчество Чехова: поэтика и прототипы (Лидия Яворская и А.П. Чехов) // А.П. Чехов: Pro et contra: Современные аспекты исследования (2000–2020): Антология. СПб.: РХГА, 2022. С. 66–82.
102. Смиренский В. Б. «Никаких не будет тайн...» Мотивы Шекспира в драматургии Чехова // Чехов и Шекспир. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 78–79.
103. Собенников А. С. “Чайка” А. П. Чехова (о сюжетно-композиционных функциях символа) // Проблемы метода и жанра: сборник статей. Том Выпуск 13. Изд-во Национальный исследовательский Томский государственный университет, 1986. С. 215–233.
104. Собенников А. С. "Чайка" А. П. Чехова в свете гендерной психологии и психоанализа // Сибирский филологический журнал. 2021. № 1. С. 82–95.
105. Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. М.: Московский Художественный театр, 2007. 671 с.
106. Сологян А. А. Театральная реформа 1882 г. и ее влияние на финансово – экономическое положение императорских драматических театров России в 80 - 90-е гг. XIX в. // Изд-во Российского университета дружбы народов (РУДН), 2009. №.4. С. 137–149.

107. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: В 9 т. Ком. И. Н. Соловьевой. Т. 1. М.: Искусство, 1988. 622 с.
108. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славян. Культуры, 2005. 396 с.
109. Степанова Г. И. Н.Н. Соловцов – ведущий театрально-драматический антрепренер Одесского городского театра (конец XIX — начало XX века) // Обсерватория культуры. 2014. № 3. С. 84–90.
110. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1898–1917. М.: Наука, 1973. 375 с.
111. Строева М. Н. Чехов и Художественный театр. М.: Искусство, 1955. 314 с.
112. Сухих И. Н. Чеховский Шекспир: Обратный отсчет // Чехов и Шекспир. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 21–28.
113. Тamarли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества): монография. Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2012. 236 с.
114. Тодд У.М. Социология литературы: институты, идеология, нарратив [пер. с англ. А. Степанова]. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. 352 с.
115. Толченев К. С. Проблема человека и его творческой несостоятельности в произведениях А. П. Чехова. Грамота, 2009. С. 136–137.
116. Турков А. М. А. П. Чехов и его время. М.: Советская Россия, 1987. 528 с.

117. Тютелова Л. Г. Образ актёра рубежной эпохи в театре А.П. Чехова и Вадима Леванова (Лебединая песня и Смерть Фирса) // Литература и театр: Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 70–75.
118. Фейдер В.А. А. П. Чехов: литературный быт и творчество по мемуарным материалам. Л.: Academia, 1928. 464 с.
119. Хейзинга Йохан Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры. Сб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 409 с.
120. Цимбалова С. И. Театр актера: Русская сцена последней трети XIX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 254–265.
121. Чеботарев П. Г. Концепты чеховских контекстов: Шекспир, его персонажи и произведения в текстах А. П. Чехова // Чехов и Шекспир. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 95–106.
122. Чепуров А. А. А. П. Чехов и Александринский театр: На рубеже XIX и XX веков. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 319 с.
123. Чехов и мировая литература. М.: Наука, 2005. 815 с.
124. Чехова М. П. Из далекого прошлого. М.: Гослитиздат, 1960. 272 с.
125. Чеховский вестник / Ред. кол.: В. Б. Катаев и др. М.: ГМИРЛИ имени В. И. Даля, 2022. Вып. 42. 176 с.
126. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.
127. Чудаков А. П. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого: Очерки

- поэтики русских классиков. М.: Современный писатель, 1992. 317 с.
128. Чудаков А. П. Чехов в Таганроге: литературная хроника. М.: Правда, 1987. 46 с.
129. Шеховцова Т. А. «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интер–текст: монография. Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2015. 196 с.
130. Щаренская Н. М. Искусство и жизнь в пространственно-метафорических образах: «Чайка» А. П. Чехова // Продолжение полёта. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 138–151.
131. Щаренская Н. М. Шекспир по-русски: Искусство жизни в повести А. П. Чехова «Моя жизнь» // Чехов и Шекспир: Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 226–236.
132. Эйхенбаум Б. М. О Чехове // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. Л.: Худож. Лит, 1969. С. 357.
133. Яблонская Е. Е. Образы актеров и актрис в творчестве А.П. Чехова и Г. Газданова // Бахрушинские чтения. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2017. С. 118–127.
134. Ярмо А. Н. Различные аспекты театральной жизни в эпике А. П. Чехова // Литература и театр. Коллективная монография. М.: Изд-во ГЦТМ им. А.А.Бахрушина, 2016. С. 65–69.
135. Bourdieu P. The rules of art: genesis and structure of the literary field. Stanford University Press, 1996. 410 с.

136. Eagleton T. Two Approaches in the Sociology of Literature Critical Inquiry. The Sociology of Literature, 1988. Vol. 14. No. 3. pp. 469–476.
137. Kahn Ludwig W. Some Sociological Aspects of Literature. The Modern Language Journal, Vol.25. No. 6. 1941. pp. 460–466.
138. Parsons T. On Building Social System Theory: A Personal History. Daedalus. The Making of Modern Science: Biographical Studies, Vol. 99, No. 4. 1970. 56 p.
139. Parsons T. Working Papers in the Theory of Action. New York: Free Press, 1953. 269 p.
140. 史梦娇 布尔迪厄艺术社会学视域下的戏剧场探析 // 艺术评鉴. 2022. 第 22 期:173-176. (Ши Мэнцзяо. Исследование поля театра в социологии искусства Бурдьё // Художественная критика. 2022. №.22. С. 173–176.).
141. 孙惠柱 剧场文化学刍议 // 中央戏剧学院学报《戏剧》2022. 第 1 期: 14-27. (Сунь Хуэйчжу Размышления о театральной культурологии // Журнал Центральной академии драмы «Драма». 2022. № 1. С. 14–27.).
142. 杜晓杰 艺术社会学视野中的戏剧场 // 戏剧文学. 2015. 第 11 期: 69-73. (Ду Сяоцзе. Театральное поле в социологической перспективе искусства // Драматическая литература. 2015. № 11. С. 69–73.).
143. 玛利亚·谢弗索娃 剧场和表演的社会学研究 // 中央戏剧学院学报《戏剧》2022. 第 4 期: 1-12. (Шевцова Мария. Социологическое исследование театра и спектакля // Журнал Центральной академии драмы «Драма». 2022. № 4. С. 1–12.).

Электронные ресурсы:

144. Бердникова И. А. Менталитет провинциальных артистов конца XIX начала XX века. URL: <https://www.informio.ru/publications/id2584/Mentalitet-provincialnyh-artistov-konca-XIX-nachala-XX-veka>.
145. Горячева М. О. «Театральный роман», или Любил ли Чехов театр? [Электр. ресурс] // Нева. 2009. №. 12. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/12/go10.html>. С. 160–174.
146. Классик отечественного театра (ред.статья) // Театральный вестник. № 4 (139). 2018 // URL: <https://teatrvestnik.ru/magazine/4-139-2018>.
147. Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/>
148. Семанова М. Чехов в школе. Л.: Ленинградское отделение Учпедгиза. 1954 // URL: <http://www.biografia.ru/arhiv/chehov03.html>.