

УДК 82-2.792.3
ББК 83.3 (2Рос = Рус) 1-8
Чехов А.П.

М.Ч. Ларионова

**ДРАМАТУРГИЯ
А.П. ЧЕХОВА
И НАРОДНЫЙ ТЕАТР***

Статья посвящена осмыслению традиций народного театра в драматургии Чехова, их смысло- и структурообразующей роли, месту народного театра в существующей в творчестве Чехова внутренней полемике между классическим театром XIX века и «новой драмой». Анализ сюжетных элементов пьес Чехова, образов персонажей в ассоциативном поле народной театральности позволяет увидеть в чеховской драматургии новые смыслы.

Ключевые слова: *Чехов, народный театр, Симеонов-Пищик, «Чайка».*

Ларионова Марина Ченгаровна – докт. филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы Южного федерального университета, главный научный сотрудник Южного научного центра РАН
Тел.: 8(634) 67 – 33 – 67
E-mail: chengarovna@pbox.ttn.ru

Театр Чехова как особое художественное явление формировался на рубеже XIX – XX вв., в сложное, даже кризисное для русского театра время. Классическая драматургия Островского и Тургенева с ее стремлением к жизнеподобию и психологической индивидуализации героя вступала в конфликт с «новой драмой» символистов, тяготеющих к вечности и надличным началам жизни. При этом сторонники старой театральной системы обвиняли Чехова в символизме, а символисты часто не понимали символического подтекста чеховских пьес.¹

Однако в споре двух художественных систем принимала участие третья – художественная система народного театра. Народный театр в начале XX в. был живым и актуальным явлением, впечатления от которого обнаруживаются и в живописи, и в балете, и в литературе, и в режиссуре. Более того, народный театр, его самая злободневная форма – раек, принял непосредственное участие в дискуссии, выразив свое отношение к новой модернистской литературе: «А вот еще штука, стоит жука. Глядите-ка сюда: это – декаденты господда. Писатели-любители, здравого смысла губители. Описывают, как поют миноги, как рыдают зеленые ноги. У них все не по-нашенски: чувства у них красные, звуки ананасные, в сердце булавки, в затылке пиявки, в голове Гоморра и Содом, словом кандидаты в желтый дом! Туда им и дорога!» [Фольклорный театр, с. 385].

В переходном состоянии жизни и искусства, изображенном переходным театром Чехова, одним из культурных ориентиров стал народный театр, вся его художественная система в ее отношении к действительности.

Говоря о драме Чехова, многие чеховеды справедливо отмечают, что она вобрала в себя и классическую традицию русской прозы, и предшествующую драматургию, и опыт современного писателю театра, придав всему этому «более широкий и гармоничный смысл» [Зингерман, с. 3]. Но соотношение драматургии Чехова с традициями народно-театральной культуры осталось вне поля зрения ученых. Этот участник эстетической жизни рубежа веков совершенно не учитывается исследователями драматургии Чехова. Возможно потому, что Чехова до сих пор считают «нефольклорным» писателем, или потому, что его пьесы, с присущими им тонким лиризмом, психологизмом, стремлением к предельной реалистичности и одновременно – чрезвычайной условности, сложным подтекстом, никак в сознании современных исследователей не ассоциируются с простоватыми, грубоватыми интермедиями фольклорного театра. Оба эти мнения представляются нам глубоким заблуждением.

Чехов глубоко укоренен в традициях национальной культуры, хотя явных следов «фольклоризма»: цитат, фольклорных сюжетов и образов, стилизации – в его произведениях очень мало. Фольклорный материал, легший в основу всего литературного текста или составляющих его элементов, часто выступает не в своем прямом значении, а, трансформируясь, выполняет структуро- и смыслообразующие функции. Принципы народной театральности проявляются в пьесах Чехова по-разному и на разных структурно-семантических уровнях.

Иногда драматург прямо отсылает читателя и зрителя к образам фольклорных сценок и интермедий, как в случае с персонажем пьесы «Вишневый сад» Симеоновым-Пищиком. Этот персонаж в силу своего периферийного положения в комедии редко привлекал внимание исследователей. Фамилия его вызывающе фольклорна. Первая ее часть ассоциируется со сказкой «Семь Симеонов», особенно учитывая дублирующееся имя Борис Борисович (двух Симеоновых мы уже имеем). Вторая же часть фамилии – Пищик – прямо восходит к театру Петрушки, где специальное приспособление для создания писклявого, высокого голоса говорящего за Петрушку кукольника называлось пищик. Двойную фамилию этот персонаж имеет лишь в афише, в тексте везде он обозначен просто «Пищик».

Фольклорный театр и пространство его осуществления – ярмарки и народные гулянья – занимали большое место в жизни русского города рубежа XIX–XX вв. «Хочется напомнить читателю о том, – пишет исследователь народно-театральной культуры А.Ф. Некрылова, – что "балаганы" (так в разговорном языке конца XIX века называли народные

гулянья вокруг балаганов) оставили неизгладимый след в памяти многих людей искусства, отразившись на их творчестве и жизненном пути» [Некрылова, с. 14]. Действительно, на память сразу приходят блоковский «Балаганчик», балет Стравинского «Петрушка», полотна Кустодиева, «из-за ширм Петрушкина маска» в поэме Ахматовой, театр Мейерхольда и проч. Не миновали эти впечатления и Чехова.

Пищик не принимает участия в движении сюжета пьесы, общая драма обходит его стороной, он представляется случайным персонажем, статистом. Однако он образует свой, особый, внутренний сюжет, сюжет в сюжете, связанный с сюжетикой и поэтикой театра Петрушки. Возможно, каждое отдельное сопряжение этих персонажей может показаться натяжкой, но вместе они образуют довольно стройную систему.

Любопытный факт: в авторских ремарках ничего не говорится о том, во что одеты Любовь Андреевна, Аня, Лопахин, зато подробно описан внешний вид Епиходова, Фирса, Шарлотты, Пищика. Будто главные герои пьесы самодостаточны, а для характеристики других нужны знаковые детали. Симеонов-Пищик одет в поддевку из тонкого сукна и шаровары (Вишневый сад, с. 203).² Шаровары, широкие штаны, заправляемые в голенища щегольских сапожек, – традиционная одежда Петрушки [Некрылова, с. 95].

С Пищиком связаны несколько эпизодов, имеющих характер вставных интермедий, прямо не относящихся к сценическим событиям. В первом действии он советует Раневской: «Не надо принимать медикаменты, милейшая... от них ни вреда, ни пользы... Дайте-ка сюда ... многоуважаемая. *(Берет пилюли, высыпает их себе на ладонь, дует на них, кладет в рот и запивает квасом.)* Вот! *Любовь Андреевна (испуганно)*. Да вы с ума сошли! *Пищик*. Все пилюли принял. *Лопахин*. Экая прорва. *Все смеются*. *Фирс*. Они были у нас на Святой, полведра огурцов скушали... *(Бормочет.)*» (Вишневый сад, с. 208).

Этот нарочито-фарсовый эпизод направлен на то, чтобы рассмешить присутствующих, разрядить напряженную обстановку предстоящей продажи усадьбы, но одновременно, в «петрушечном» контексте, он отсылает к сценке «Петрушка и доктор» и характеризует Пищика как проказника, трикстера. А трикстер, как известно, действует на переломе эпох. Это «не только и не просто насмешник. Часто он сам вызывает насмешку, это своего рода "мифологический дурак"» [Костюхин, с. 31].

Но реплики Пищика содержат не только этот мотив театра Петрушки. Третье действие открывается его рассказом о лошади, от которой «будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит». И после слов Трофимова, что в его фигуре есть что-то лошадиное, Пищик добавляет: «Что ж ... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно...» (Вишневый сад, с. 229). Среди основных сцен традиционной комедии о Петрушке А. Некрылова называет покупку лошади и испытание ее, лечение Петрушки,

сцену с невестой [Некрылова, с. 95]. Есть в репликах Пищика и брачный мотив: «Очаровательнейшая Шарлотта Ивановна... я просто влюблен...» (с. 231). И даже мотив «Петрушка и музыкант»: «Хороший человек, но плохой музыкант», – называет его Шарлотта (Там же).

Конечно, не следует ожидать от чеховской пьесы последовательного воспроизведения петрушечных интермедий. Отсылка к ним является лишь сигналом, задающим ассоциативное поле образа Пищика. Г.И. Тамарли отмечает буффонадный характер пьесы «Вишневый сад», создаваемый, карнавальными традицией, в том числе Пищиком, Шарлоттой, прыжками и ужимками, ударами палкой не по назначению. Так, по мнению исследователя, формируется смеховой мир драмы и своеобразие чеховской условности [Тамарли].

Добавим, что во многом смысловое пространство театра Петрушки, включенное в ассоциативное поле пьесы, определяет и ее жанровую природу. В народной драме все друг друга колотят, обманывают, убивают – и смешно! В «Вишневом саде» имение продано за долги, рушатся судьбы, герои расстаются, сад вырубает, Фирс умирает – и комедия!. Драматический конфликт в народно-театральной культуре всегда получает комическое разрешение. Этим определяется статичность и комизм образа Пищика, его функция снижать драматический накал. Так, на слова Гаева о смерти или уходе старых слуг он реагирует репликой: «Дочка моя, Дашенька... вам кланяется...» (с. 205); а сразу после воспоминаний Фирса о прошлом сада, о его изобильности и плодovitости Пищик, обращаясь к Раневской, неожиданно «меняет регистр»: «Что в Париже? Ели лягушек?» (с. 206).

Пищик – любитель рассказывать всякие небылицы. Его речь (как и фамилия Симеонов-Пищик) стилистически многопланова, в ней высокое соседствует с низким, серьезное с комическим, причем в пределах одной фразы или реплики, что является характерной чертой стилистики народной драмы, ее траги-фарсового характера. Это свойство чеховских пьес дало исследователю повод назвать их отдельные эпизоды «фарсовой транскрипцией трагических ситуаций» [Ищук-Фадеева, с. 184].

Речь Пищика изобилует народными выражениями, прибаутками, характерными для жанров ярмарочного фольклора: «пропадай моя телега, все четыре колеса...», «попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй», «голодная собака верует только в мясо» (Вишневый сад, с. 204, 229) и др. Использование приемов народной комической речи отличает язык Петрушки. Его выходные монологи «содержат элементы комического самовосхваления» [Савушкина, с. 127]. Вспомним открывающий III действие рассказ Пищика о древности его рода, происходящего якобы от лошади, которую Калигула посадил в сенате.

Пищик вносит в пьесу стихию народного праздника, имеющего, по наблюдениям В.Я. Проппа, поминальный и продуцирующий смысл

[Пропп]. В народном празднике, как пишет А. Некрылова, «соединены две тенденции: возврата, неподвижности и обновления, динамики, то есть он одновременно ориентирован на прошлое и устремлен в будущее» [Некрылова, с. 3]. Пищик – это единственный герой пьесы, который в обстановке всеобщих потерь не теряет, а приобретает. Даже Лопехин становится владельцем сада, разрывая человеческие связи с Раневской, Гаевым, Варей. Пищик же никогда не теряет надежды: «Вот, думаю, уже все пропало, погиб, ан, глядь, – железная дорога по моей земле прошла, и... мне заплатили. А там, гляди, еще что-нибудь случится не сегодня-завтра...» (Вишневый сад, с. 209). Он такой же неунывающий оптимист, как Петрушка, которого в конце каждого представления съедает собака, утаскивает баран или черт, но это никого не пугает. Как говорится в одной кукольной пьесе: «Кончилось дело. Петрушку собака съела. Одно кончается – другое начинается» [Народный театр, с. 263]. В следующем представлении Петрушка явится перед зрителями живой и невредимый. Вот и с Пищиком произошло событие не менее удивительное и фантастическое, чем воскресение Петрушки: «Приехали ко мне англичане и нашли в земле какую-то белую глину... (! – М.Л.)» (с. 249). Это вполне в духе философии, которой придерживается Пищик и его фольклорный прообраз: прыгать с крыши и в этом вся задача!

Пищик выпадает из линейного времени жизни и помещается в циклическое время пьесы, что вселяет надежду на возрождение и обновление. Жизнь не кончается, даже если личные обстоятельства человека входят в противоречие с природной циклическостью. В «Вишневом саду», как заметил Б.И. Зингерман, «тема утрат и расставаний срачивается... с темой обретения и встречи ... вечного чуда обновления жизни, как в мифе об умирающем и вновь воскресающем Дионисе» [Зингерман, с. 383].

Образ Симеонова-Пищика в «Вишневом саду», тесно связанный с театром Петрушки, своей чрезвычайной структурно-семантической насыщенностью и ассоциативностью создает своего рода «пьесу в пьесе» (как «рассказ в рассказе» в эпике), которая «работает» на общую идею, объединяя сюжетный центр и периферию.

Приведем и другие факты.

Многие эпизоды чеховских пьес имеют нарочито фарсовый, буффонный, характер: Петя Трофимов падает с лестницы после эмоционального разговора с Раневской о любви; Варя делает вид, что замахивается зонтиком на Лопехина, Лопехин делает вид, что пугается; Войницкий несколько раз стреляет в Серебрякова, но промахивается. В народной драме падения, удары палками, неудачные выстрелы – обычный прием создания комического эффекта.

Чеховские герои ведут «глухой» диалог, т.е. не слышат, не хотят услышать и понять друг друга. Так разговаривают о судьбе сада Раневская и Лопехин, так говорят о своей любви друг к другу, а заканчивают сканда-

лом Аркадина и Треплев, так дядя Ваня пытается вызвать материнское сострадание и сочувствие, а получает лишь совет слушаться профессора. «Глухой», или, как говорят фольклористы, «некоммуникативный» диалог – еще один характерный комический прием народной драмы.

Человек в народном театре предстает в своей изначальной природной цельности. Он освобождается от всего временного, ситуативного. Это инвариант человеческого типа. Блока в «Балаганчике», по мнению Т. Родиной, интересовало именно это: персонажи народного театра «отвлекаются от противоречивой сложности человеческого образа, предлагая принимать за всего человека только отдельные схематизированные, индивидуально обезличенные его черты» [Родина, с. 133]. Чехов же «предельно индивидуализировал героя... и тем самым парадоксально выявлял его родовую человеческую суть» [Собенников, с. 126]. Обращение к опыту народного театра давало Чехову возможность показать надличные начала в человеке и одновременно индивидуализировать его. К тому же народный театр – это образ патриархальности, столь близкой писателю и разрушаемой в его пьесах.

Эти и другие факты и примеры обращения Чехова к поэтике народного театра свидетельствуют о том, что народному опыту отводилось важное место в чеховской драматургической системе, поэтому он стал одним из аргументов в споре об искусстве, о театре, который ведется в пьесе «Чайка». В этой пьесе отражены основные театральные формы рубежа XIX – XX вв.: академический, консервативный, рутинный, как его называет Треплев, театр представлен Аркадиной, символистский – Треплевым, свой путь ищет начинающая актриса Заречная. Причем в первых своих сценических опытах она демонстрирует манеру игры, свойственную больше народному театру: «Бралась она все за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами», – говорит Треплев (Чайка, с. 50). Резкие и размашистые жесты, громкий голос, декламация, патетика, – так характеризует народного исполнителя Н.И. Савушкина [Савушкина, с. 119]. Значит ли это, что Чехов иронизирует над народным театром, считает его грубым и примитивным? Думается, нет, хотя всякая экзальтация, мелодраматизм были ему чужды, потому он не одобрял некоторые постановки своих пьес Мейерхольдом: «Диапазон развития в линиях ролей в мейерхольдовских чеховских спектаклях был невелик: от нервной взвинченности, от предельного нервного напряжения – до депрессии и срыва» [Бродская, с. 224].

Народный театр – это крайняя форма сценической условности, потому так важны его уроки для Чехова-драматурга. Главный предмет спора между театральными направлениями – отношение искусства к действительности. Классическая драма несла жизнь на сцену. Символистская избавляла сцену от жизни. Чехов, как в классической драме, изображает жизнь в мельчайших бытовых подробностях, но делает это в условно-

символической форме. Это обстоятельство заставляет одних чеховедов настаивать на стирании граней между сценой и залом в пьесах Чехова [Мурина], а других – на условно-драматической их природе [Зингерман; Тамарли]. Реалистический символизм и условность чеховского театра были отмечены еще его современниками-символистами, которые сами обращались к народному театру. Известно, что увиденная в 1900 г. постановка «Царя Максимилиана» заставила В. Брюсова осознать «художественную силу условности, т.е. такой системы выразительности, в которой прием поставлен в отдаленную связь со скрытым смыслом и убеждает именно этим, а не своим соответствием "внешней действительности"» [Родина, с. 65].

Мейерхольд, выявивший в своих херсонских постановках эту чеховскую условность и доведший ее до крайности, во многом ориентировался на вкусы зрителей, воспитанных на мелодраме, и на слова самого Чехова, что в Херсоне «нужен еще балаган». Пьесы Чехова своим символическим подтекстом, несомненно, давали ему такую возможность. Но при этом режиссер прибегал к особенностям народно-театральной сценичности. В постановке «Дяди Вани», как известно, он разместил дом в овраге, убрав все топографические подробности: возвышенность, спуск и лестницу. В народной драме «Лодка» действие происходит в лодке, нарисованной углем на полу или образованной фигурами исполнителей. Не подобный ли принцип сгущения и символизации сценического пространства использовал Мейерхольд, создавая не реалистическую картину, а «модель жизни героев, их миро- и самоощущения»? [Звенигородская, с. 211]. Чеховский театр давал Мейерхольду и многим другим режиссерам³ возможность возвращения к самым корням театральной системы: к народной игре и театральности, условной, но обогащенной в новое время психологизмом и «настроением». С другой стороны, чеховский театр обладал свойствами, которые при развитии и максимальном усилении, а также при отказе от других его свойств приводили к театру символистов. Сам Чехов этого не допускал. К тому же общая декадентская настроенность постановок Мейерхольда входила в противоречие с внутренней логикой чеховских пьес с их стремлением к возрождению, преобразению мира, к концу, за которым неизбежно следует новое начало.

Таким образом, наши наблюдения позволяют сделать некоторые выводы. Традиции народной театральной культуры органично вошли в драматургическую эстетику Чехова, способствуя созданию новой театральной условности. При этом опыт фольклорного театра выступает в прямом виде, как в случае с Симеоновым-Пищиком, так и в опосредованном, как в пьесе «Чайка», где он играет роль аргумента в споре персонажей о природе театра, причем аргумента не только «за», но и «против».

* Статья выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН "Историко-культурное наследие и духовные ценности России". Проект "Процессы трансформации традиционной культуры населения юга России".

Примечания

¹ З. Гиппиус говорила, что в пьесах Чехова нет ни прошлого, ни будущего – «один настоящий миг» (*Антон Крайний* [З. Гиппиус]. Литературный дневник. 1899 – 1907. СПб., 1908. С. 141).

² *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. Соч. в 18 т. М., 1978. Т. 13. В тексте примеры даны по этому изданию, с указанием в круглых скобках произведения и страниц.

³ В одной чешской постановке пьесы «Три сестры» сцена представляла собой пустое пространство, огороженное серыми щитами: ничего нет, точно все вымерло (*Тамарли Г.И.* Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов н/Д, 1993. С. 87). Б. Зингерман обратил внимание, что сам Чехов в «Чайке» выводит на сцену пустое пространство театра Треплева, а декорацию образует пленэр: вид на озеро и горизонт (*Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 309).

Литература

Бродская Г.Ю. Чеховский театр Мейерхольда // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 213 – 246.

Звенигородская Н.Э. Чехов и условный театр Мейерхольда // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 208 – 213.

Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988.

Ищук-Фадеева Н.И. Чехов и драматургия «серебряного века» // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 180 – 185.

Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987.

Мурина М.А. Чеховиана начала XX века (Структура и особенности) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 15 – 22.

Народный театр / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. М., 1991. (Б-ка русского фольклора; Т.10).

Некрылова А. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. СПб., 2004.

Пропт В.Я. Русские аграрные праздники. СПб., 1995.

Родина Т.А. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.

Савушкина Н.И. Русский народный театр. М., 1976.

Собенников А. Чехов и Метерлинк (философия человека и образ мира) // Чеховиана: Чехов и Франция. М., 1992. С. 124 – 128.

Тамарли Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова. Ростов н/Д, 1993.

Фольклорный театр / сост., вступ. статья, предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М., 1988.