

**Наталья Няголова**  
(Велико-Тырново, Болгария)

„КАРТА АФРИКИ” В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЧЕХОВИАНЕ  
РУБЕЖА XX-XXI ВВ.

**Abstract:** The article analyzes the transformation of one of the semiotic elements in the play of Anton Pavlovich Chekhov's "Uncle Vanya" in the Russian theater at the borderline between the 20th and 21st century.

The used materials are from four performances of the play on Moscow stage – the performances of Sergei Solovyov in Maly Theatre, of Alexander Sabinin in Et Cetera theater, of Rimas Tuminas in Vahtangov theater and of Anrdey Konchalovsky in Mossovet theater.

In the different interpretations of the "map of Africa" as a theatrical sign, the changes were sought in the aesthetic paradigm between two centuries and the formation of a new "horizon of expectation" of the Russian spectator between two different socio-cultural epochs.

**Keywords:** poetics, sign, theater aesthetics, reception, cultural context

В тексте чеховской пьесы „Дядя Ваня” присутствует довольно популярная деталь – „никому здесь не нужная” карта Африки, которая превратилась в настоящий камень преткновения для чеховедов на протяжении почти полтора века. Карта появляется в тексте четвертого акта три раза. Сначала в обстановочной ремарке к действию:

*„Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходо-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкафы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная”* (ЧЕХОВ 1978: 105).

И еще два раза в конце акта:

*„Астров. Придется в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать.*

*(Подходит к карте Африки и смотрит на нее.) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жаррища – страшное дело!”* (ЧЕХОВ 1978: 114)

В критической литературе, посвященной драматургической поэтике писателя, сложились несколько мнений о мотивировке данного элемента. Один из первых исследователей чеховских пьес – Сергей Дмитриевич

Балухатый – обращает внимание на присутствие карты Африки в обстановочной ремарке к четвертому акту и связывает его с указанием „более на повествовательную, нежели сценическую функцию ремарки” (БАЛУХАТЫЙ 1925: 112). К такой же, „эпической” мотивировке придерживается современная исследовательница Т.Г. Ивлева: „Наиболее же ярко маркируют появление субъекта речи в чеховской драме слова категории состояния и в особенности вводные слова, демонстрирующие непосредственное отношение носителя речи к миру персонажей: «На стене висит карта Африки, видимо, никому здесь не нужная» («Дядя Ваня» – 13, 105)...” (ИВЛЕВА 2001)

Другой известный чеховед – А. П. Чудаков, воспринимает деталь как часть целого ряда „неотобранных” предметных элементов в художественном дискурсе Чехова, которые должны обеспечить „жизнеподобие” изображаемой действительности. По мнению исследователя, „целесообразность детали оказывается ложной, а реплика – столь же «лишней» в общем движении событий, сколь и сама деталь” (ЧУДАКОВ 1971: 155).

В. Лакшин воспринимает реплику доктора как своеобразную замену, утверждая: „Слова Астрова о жарнице в Африке также не выражают непосредственного смысла” (ЛАКШИН 2013). К подобному мнению присоединяется и И.Н. Сухих: „Наташин (и толстовский) остров Мадагаскар и астровская (чеховская) карта Африки находятся на одной и той же эстетической карте” (СУХИХ 2008: 175). В.В. Гульченко также видит в реплике десемантизацию: „слова о жарнице в «этой самой Африке» – это неуклюжая попытка героя спрятаться за возникшую некстати фразой от невыносимо-мучительной неловкости ситуации” (ГУЛЬЧЕНКО 2015: 17). Таким образом, карта Африки в контексте концепции „замены” функционально отождествляется навязчивым цитатам в речи героев Чехова, в которых слово теряет свою референциальность (СТЕПАНОВ 2005: 68).

Другая группа авторов рассматривают карту Африки как проявление драматургической символики Чехова. Данному элементу посвящает специальную статью В.Ш. Кривонос. В ней он противопоставляется мнению о „немотивированности” детали, противопоставляя ей символическое истолкование элемента как образ тепла: „Так и карта Африки, будучи элементом быта, оказывается неустранимой частью жизни героя, в которой недостает согревавшего бы его тепла. В Африке же не просто жарко: там страшный избыток природного тепла, «жарища»” (КРИВОНОС 2014: 73). А по мнению Н.Е. Разумовой, в карте Африки можно обнаружить более глобальную семантику онтологического плана: „В целом эта реплика Астрова отражает принципиальную для его образа самореализацию личности во всей полноте пространства мира. В связи с этим семантически неслучайным оказывается его имя (Михаил Львович), в котором под налетом иронии

значимо объединены медведь и лев – хозяин русских лесов и царь африканской природы” (РАЗУМОВА 2001: 331). Подробно анализируя существующие интерпретации, Г. И. Тамарли заключает: „Мотив ненужности, бесплодия приобретает масштабность и монументальность в результате сцепления названия континента с существительным ж а р и щ а, употребленным с увеличительным суффиксом. *Африка – жарыща* ассоциируются с огромной выжженной пустыней, и тем самым конкретное понятие переходит в абстрактное, завершая развитие основного мотива пьесы – мотива бесполезно прожитой жизни и загубленной личности. Еще раз подтверждаются произнесенные в финале слова Астрова: «Наше положение, твое и мое, безнадежно» (С., 13, 108)” (ТАМАРЛИ 2012: 173).

Семантика карты Африки в пьесе реализуется в двух разных контекстах – в реплике и в паратексте. Обстановочная ремарка к четвертому акту имеет богатое предметное „наполнение”: „приходо-расходные книги”, „бумаги всякого рода”, „конторка”, „шкапы”, „весы”, „клетка со скворцом”, „половик”, „карта Африки”...Концентрация предметов связана с идеей Чехова о побеждающем человека быте, о материи, которая оказывается сильнее духа. Семантика детали конкретизируется в реплике Астрова. „Сужению” бытовой обстановки противопоставляется открытие необозримых умозрительных пространств. В мрачном кабинете Войничева карта становится знаком другой, непостижимой, но существующей где-то реальности. Она напоминает о „заколдованности места” – проклятом вопросе всей русской классической драматургии: „Кто живет здесь, для него нет спасения” (МИЛЬДОН 1992: 226). Связанность героя с конкретным, поглощающим его силы местом это и есть подлинная трагедия чеховских героев. Постепенно заколдованность пространства превращается в заколдованность времени и тогда герои понимают, что момент изменения или возможного счастья уже пропущен.

На особую семантику карты в театральном бытии пьесы режиссеры обратили внимание еще при первых постановках пьесы. В 1899 года пьеса поставлена в МХТ-е и в роли Астрова зрители видят самого К.С. Станиславского. Он решает образ доктора в романтическом ключе и „когда в финальной сцене, надевая дорожную крылатку, доктор Астров подходил к висящей на стене карте и ронял как будто совсем случайную, пустую фразу: "А, должно быть, жарыща в этой Африке, – страшное дело", – она наполнялась неожиданным трагическим подтекстом” (СТРОЕВА 1973: 50).

Рецептивная критика второй половины XX века воспринимает встречу литературного текста с читателем как условие для оптимальной реализации его потенциала. Такой встречей в театральном искусстве является спектакль – один из самых коммуникативных эстетических феноменов. Зритель принимает или отвергает спектакль, применяя в

процессе оценки сложный набор эстетических, социальных, политических и психологических критериев, располагает его по своему „горизонту ожидания” по терминологии Х.Р. Яусса (ЯУСС 1994: 97).

Любой рубеж веков приходит с своей специфической атмосферой культурного кризиса, а конец 20 столетия связан для Восточной Европы с особым драматизмом. Конец господства одной социально-политической системы для гражданина восточноевропейских стран оказывается и концом определенных эстетических канонов. В этом омуте эмоций и идей на театральных подмостках снова по-настоящему была востребована чеховская драматургия. 100 лет после написания чеховских пьес, они становятся индикатором изменяющегося сценического языка и воскрешают очередную „драму жизни” в существовании европейского человека 1990-х годов. За двадцать три постсоветских лет на московской сцене возникают четыре знаковых спектакли по пьесе „Дядя Ваня”, которыми можно проиллюстрировать изменения „горизонта ожидания” русского зрителя конца XX и начала XXI века.

В начале 1993 года новый театр „Et-Cetera” под руководством Александра Калягина открывается спектаклем „Дядя Ваня” режиссера Александра Сабинина. Премьера спектакля 2 февраля 1993 г. Для участия в спектакле приглашены известные актеры театра имени Вахтангова Владимир Симонов на роль Войницкого и Василий Лановой на роль Астрова. Астров Лановой представлен в романтическом ключе, он пафосный, уверенный в себе персонаж, который сдержан только в внешних проявлениях эмоций к прекрасной Елене Андреевне. В своей рецензии „Спектакль, который «не заметили» Юрий Фридштейн отмечает, что „спектакль театральной общественности не подошел” и критика не удостоила его никаким вниманием (ФРИДШТЕЙН 1999). Но чем не угодил антрепризный спектакль Сабинина публике и критикам? Наверное, своей консервативностью. Всеми силами режиссер пытается сохранить в спектакле гармонию изображаемого мира. Всеми силами герои стараются сохранить традиционный дух чеховских интерпретаций и остаться в рамках русского психологического театра. К переживанию роли, по-Станиславскому, к сочувствию к героям и к катарсису режиссер всячески старается подключить и публику, распространяя на зал сценическое действие спектакля, пропуская через него на сцену большинство героев. Приобщение зала к происходящему на сцене чувствуется и в словах Астрова, направленных прямо к зрителям: *„Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего. (Холодно.) Я по лицу вижу, что это вам неинтересно”* (ЧЕХОВ 1978: 95). Эти слова вряд ли относятся только к вырождению природы „нашего отъезда”, а скорее к тревожной атмосфере в стране после распада СССР и Августовского путча. Начало 90-х приходит в русский театр как время „синтеза и смешения самых разных жанровых, стилистических и иных начал” (БАРАБАШ 2010: 3). В спектакле Сабинина эклектика довольно

несмелая – несколько сцен утренней гимнастики Марьи Васильевны и несколько немецких фраз в устах профессора Серебрякова. Во всем остальном спектакль сохраняет верность к чеховскому тексту и к системе психологического театра и это вполне логично, поскольку „Et-Cetera” является „веткой” Школы-студии МХАТ-а, а сам А. Калягин ведет мастер-классы в этой студии. В мхатовском духе решены и звуковые эффекты – лейтмотивным для спектакля является крик грачей за сценой, становящийся зловещей метафорой „драмы жизни” героев. Сценография Татьяны Глебовой совмещает в одно целое все пространства пьесы – и сад, и гостиную, и кабинет-контору, а карта Африки висит в углу сцены с начала до конца спектакля. Астров – главная фигура спектакля – самый сильный, самый разумный и трезвомыслящий персонаж, однако, высокая романтическая трактовка Ланового входит в противоречие с отстраненно-истерической Еленой Андреевной Екатерины Беликовой. Реплику про жарище в „этой самой Африки” становится в речи Астрова часть „болтовни” перед отъездом. Данная реплика никаким образом не отличается от предыдущей – про кузнеца в Рождественном. Такое исполнение реплики восходит к концепции „коммуникативных замен” и становится „ширмой”, за которой герой хочет спрятать свою печаль из-за разлуки с семьей Войницкого.

В той же 1993 (премьера состоялась 25 мая) на сцене Малого театра представлен спектакль Сергея Соловьева „Дядя Ваня”. К этому времени Соловьев уже становится знаковой фигурой в авторском кинематографе и субкультуре конца 80-х. Несколько неожиданно для его практики альтернативного режиссера, Соловьев создает спектакль ностальгический, закатный для целой эпохи в истории русской чеховианы. Это ансамблевый спектакль, очень хорошо организованный в плане исполнения, объединяющий в убедительный сплав текст, игру и предметную обстановку. Данный спектакль основывается на „трех китах” художественных традиций Малого театра, о которых писал еще А. И. Сумбатов-Южин – „сценическое воплощение”, основанное на яркой творческой индивидуальности, тщательно подобранный репертуар, „внешняя форма” (СТАРОСЕЛЬСКАЯ 2006: 38). По мнению историка Малого театра Н. Старосельской, в этом спектакле „нам являлся подлинный „герой нашего времени”, точнее – нашего общего безвременья” (СТАРОСЕЛЬСКАЯ 2006: 205). Актерский состав включает целый ряд ведущих актеров театра – Юрия Соломина в роли Войницкого, Виталия Соломина в роли Астрова, Юрия Каюрова в роли Серебрякова, Виктора Борцова в роли Вафли и т.д. Братья Соломины создают два контрапунктных образа одного и того же типажа – интеллигента, находящегося в тупике, своеобразного „лишнего человека”. Шутовство Войницкого из спектакля Сабина у Соловьева переходит к Астрову. Циничного, грустного шута играет В. Соломин и его яркому сценическому присутствию подчиняется весь ансамбль. Сценография

В.Н. Левенталь синтезирует экстерьер и интерьер, превращая дом и сад в общее пространство. Карта Африки отсутствует, ее нет на сцене и свою реплику про жару в „этой самой Африке” доктор Астров произносит, ловя первые снежинки на террасе. В контексте спектакля Африка теряет свое конкретное значение южного континента и превращается в „эту самую” о которой каждый из героев мечтает по-разному, в территорию тепла и счастья, до которой им не дано добраться никогда. Не зря и жанр спектакля не по-чеховски изменен: „сцены из жизни захолустья”. Африка это все, что не-захолустье, это настоящая жизнь...

Только шестнадцать лет спустя – 2 сентября 2009 г. – на московской сцене появляется новая сценическая интерпретация „Дяди Вани”. Ставить чеховскую пьесу художественный руководитель Государственного академического театра имени Евгения Вахтангова – Римас Туминас. Его спектакль становится лауреатом четырех престижных театральных премий, предлагая совершенно новый взгляд на чеховский текст. Туминас нарушает мхатовские традиции в долгой театральной жизни чеховской драматургии. Он создает метафизическую, призрачную, эффектную „инсталляцию” из пьесы русского классика. Режиссер освобождает сценическое действие от быта, от конкретики, от истории... На полупустой сцене (сценограф спектакля – А. Яцовскис) располагаются несколько предметных акцентов – запыленная рояль, столярный стол, ручной плуг... Герои Чехова превратились в тени, в маски, они приобрели декадентские костюмы, прически, мундштуки, над ним сияет декоративная луна, а рядом стоит китчевая скульптура льва. Режиссер ведет смелую постмодернистскую игру со зрителями, сохраняя в своем спектакле каждое слово из чеховского текста, но в то же самое время сопрягая его визуализацией подсознательных видениями, истерическими интонациями, сексуальными намеками. Реальность текста исчезает, она „симулируется образами”, выявляя „зыбкость, изменчивость, неуловимость” знакомого мира пьесы, а все это связывается с основным инструментарием постмодернизма (КРЮКОВА 2006: 6). Картограмма Астрова заменена диапозитивами, а реплика про африканскую жару доктор произносит под грузом всех своих вещей в виде чемоданов, сумок, стativeв. Это бремя повседневности, быта, прошлого, это бремя всего того, что заставляет человека „жить миражами”. В контексте эстетики спектакля реплика Астрова звучит как „знак знака”, обозначая не только представления героев о мечтанном мире „там”, но и иронизируя над этими представлениями. Спектакль Р. Туминаса обозначает смену вех русской чеховианы накануне юбилея писателя в 2010 году. В нем чувствуется игнорирование мхатовского пафоса, эклектическая гротеска, деконструкция реальности, новое послание в духе исканий Кости Треплева: „Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно” (ЧЕХОВ 1978: 8).

В самом конце того же 2009 года, 27 декабря, в Театре Моссовета состоялась премьера спектакля „Дядя Ваня” Андрея Кончаловского. Спектакль является частью чеховианы режиссера, состоявшейся еще из „Трех сестер” (2012) и „Вишневого сада” (2016). Кончаловский создает спектакль, который находится на перекрестке театральных стилей – с одной стороны, в нем сохраняется миметическая реконструкция изображаемого мира с характерными для традиционной русской чеховианы предметными акцентами – самовар, качели, стол, гитара. С другой стороны, режиссер конструирует ситуацию „сцена на сцене”, подчеркивая условность реальности спектакля и создавая некую дистанцию между актерами и персонажами. Мир спектакля – жесткий мир, натуралистичный, немилосердный и в нем есть все – неприглядность, грубость, фальшь, мелочность... В этом мире есть только два человека, которые еще чувствуют и понимают всю отталкивающую суть происходящего – Астров (А. Домогаров) и Соня (Ю. Высоцкая). Главный герой спектакля Кончаловского – доктор Астров – адекватен, циничен и резок, но он еще способен чувствовать, не смотря на его признание, „что чувства притупились”. Реплика про карту Африки Домогаров произносит, пряча свои слезы от остальных героев. Но как выглядит эта карта! Испачканный лист бумаги с изображением континента, приколотый кнопками к обратной стороне двери шкафа. Во время реплики актер бьет кулаком по карте: „в этой самой Африке...” и зритель понимает, что жаркое африканское пространство уже не является мечтой, а убогой частью этого ненавистного быта, дома, повседневия, от которого героям не суждено убежать.

На материале четырех московских спектаклей чеховской пьесы „Дядя Ваня” конца XX – начала XXI вв. можно ощутить перемещение границ современной театральной рецепции драматургии писателя. Оно связано с изменениями в эстетической парадигме русского театра в русле нескольких разнонаправленных тенденций: желание „оживить” академический подход к чеховскому тексту, постепенный отказ от мхатовской линии его прочтения, постмодернистская ирония, нарочитый полифонизм и эклектизм театральной формы.

### Литература

- БАЛУХАТЫЙ 1927 = БАЛУХАТЫЙ С.Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Ленинград, 1927.
- БАРАБАШ 2010 = БАРАБАШ Н. Современный отечественный театр конца XX – начала XXI века. Москва, 2010.
- ГУЛЬЧЕНКО 2015 = ГУЛЬЧЕНКО В.В. Память различной временной глубины // Наследие А.П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. Коллективная монография. Москва, 2015. 3 -19.
- ИВЛЕВА 2001 = ИВЛЕВА Т.Г. Автор в драматургии А.П. Чехова. Тверь, 2001. [www.my-chekhov.ru/kritika/author/author1.shtml](http://www.my-chekhov.ru/kritika/author/author1.shtml)

- КРИВОНОС 2014 = КРИВОНОС В.Ш. «...В этой самой Африке теперь жарища...» (авторская ремарка и реплика героя в «Дяде Ване») // Наследие А.П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии. Коллективная монография. Москва, 2014. 71-75.
- КРЮКОВА 2006 = КРЮКОВА Т.А. Постмодернизм в театральном искусстве. Диссертация на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения. Санкт Петербург, 2006.
- ЛАКШИН 2013 = ЛАКШИН В.Я. Правдивость сценической формы // Театральное эхо. Москва, 2013. [www.biography.wikireading.ru/279588](http://www.biography.wikireading.ru/279588)
- МИЛЬДОН 1992 = МИЛЬДОН В.И. И открылась бездна... Образы места и времени в классической русской драме. Москва, 1992.
- РАЗУМОВА 2001 = РАЗУМОВА Н.Е. Творчество Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
- СТАРОСЕЛЬСКАЯ 2006 = СТАРОСЕЛЬСКАЯ Н.Д. Малый театр. 1975-2005. Москва, 1976.
- СТЕПАНОВ 2005 = СТЕПАНОВ А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. Диссертация на соиск. у. степени докт. фил. наук. Москва, 2005.
- СТРОЕВА 1973 = СТРОЕВА М.Н. Режиссерские искания Станиславского: 1898-1917. Москва, 1973.
- СУХИХ 2008 = СУХИХ И.Н. Чехов в XXI веке. Три этюда // Нева: Ежемесячный литературный журнал, № 8. 2008. 164-177.
- ТАМАРЛИ 2012 = ТАМАРЛИ Г.И. Поэтика драматургии А.П. Чехова (от склада души к типу творчества). Таганрог, 2012.
- ФРИДШТЕЙН 1999 = ФРИДШТЕЙН Ю. Спектакль, который «не заметили» // Московский театр „Et-Cetera”. [www.et-cetera.ru/press/review/spektakl-kotoryy-ne-zametili](http://www.et-cetera.ru/press/review/spektakl-kotoryy-ne-zametili)
- ЧЕХОВ 1978 = ЧЕХОВ А.П. Дядя Ваня: Сцены из деревенской жизни в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. Пьесы. 1895-1904. Москва, 1978. 61-116.
- ЧЕХОВ 1978 = ЧЕХОВ А.П. Чайка: Комедия в четырех действиях // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 13. Пьесы. 1895-1904. Москва, 1978. 3-60.
- ЧУДАКОВ 1971 = ЧУДАКОВ А.П. Поэтика Чехова. Москва, 1971.
- ЯУСС 1994 = ЯУСС Х.Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии, 1994. № 12. 97-106.