

Коптелова Наталия Геннадьевна

доктор филологических наук, профессор
Костромской государственной университет
nkoptelova@yandex.ru

РЕЦЕНЗИЯ Д.В. ФИЛОСОФОВА НА МХАТОВСКУЮ ПОСТАНОВКУ «ДЯДИ ВАНИ» А.П. ЧЕХОВА (1901) В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНЫХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

В статье анализируется рецензия Д.В. Философова на мхатовскую постановку «Дяди Вани», показанную в Петербурге 19 февраля 1901 года. Доказывается, что эта работа, объективно программирующая многие линии духовных и эстетических исканий русского символизма в области литературы и театра, позволяет отчасти пересмотреть место Философова в культуре Серебряного века. Показывается, что названная рецензия в определённой мере готовит концепцию творчества Чехова, разрабатываемую Д. Мережковским и З. Гиппиус, закладывает идейные основы русского символизма, намечает вехи движения к «новому религиозному сознанию».

Выясняется, что рецензия Философова на мхатовскую постановку «Дяди Вани» поддерживает и во многом катализирует волну исканий «новой драмы», возникшую в лоне русского символизма и, шире, модернизма. Отмечается, что Философов пунктирно уже очерчивает концепцию будущего театра, уничтожающего рампу, по-своему воскрешающего традиции праздничного Дионисова действия, активизирующего зрителей и вовлекающего их в представление (впоследствии эта концепция наиболее полно будет развёрнута в работах Вячеслава Иванова). Он также предваряет ряд положений статьи В. Брюсова «Ненужная правда». Вслед за Философовым Брюсов протестует против воссоздания на сцене действительности, отвергает установку на «иллюзию», выступая за условность театральных форм.

В статье утверждается, что в рецензии Философова намечены главные узлы концепции статьи З. Гиппиус «Слово о театре». Подчёркивается, что Гиппиус не только опиралась на эстетический фундамент, заложенный Философовым, но и ориентировалась на принципы его критического метода.

Ключевые слова: Д.В. Философов, А.П. Чехов, «Дядя Ваня», Московский Художественный театр, символизм.

По-своему яркая и противоречивая фигура Д.В. Философова преломилась в себе многие творческие тенденции Серебряного века. До недавнего времени о Д.В. Философове обычно вспоминали главным образом как о третьем члене мистического союза, инициированного и созданного Д.С. Мережковским и З.Н. Гиппиус. Последняя так писала в своём дневнике о духовном сближении её и Мережковского с Философовым во имя создания «новой церкви»: «Философов – первый, кто пришёл к нам; единственный – который близок. Один – кто может помочь» [3, с. 93]. Тем не менее степень творческой слитности и независимости Философова от четы Мережковских ещё предстоит выяснить. Принципиально, что уже положено начало изучения его многогранной деятельности, и особую роль в этом сыграло издание материалов Философовских чтений, проводимых в Пскове (2005, 2006, 2008, 2011, 2013, 2014, 2016). Однако творческое наследие и личность Д.В. Философова объективной и развёрнутой оценки в литературоведении ещё не получили.

Особый интерес для исследователей представляет его литературная критика, несомненно участвовавшая в формировании духовной и эстетической полифонии Серебряного века и вызывавшая у современников активный диалогический отклик [5]. Творческое самоопределение Философова связано прежде всего с его выступлениями в качестве театрального критика в журнале «Мир искусства», издаваемом под редакцией С.П. Дягилева, приходящегося Дмитрию Владимировичу кузеном. Среди его ранних работ выделяются

рецензии на спектакли по пьесам А.П. Чехова, творчество которого Философов стремится понять и охарактеризовать как особый духовный феномен, обладающий жизнотворческой энергией. Такова, например, его рецензия на мхатовскую постановку «Дяди Вани», показанную в Петербурге 19 февраля 1901 года (Мир искусства. 1901. № 2–3). В ней Философов доказывает, что Московский Художественный театр в лице его режиссёров и актёров, задействованных в спектакле по чеховской пьесе «Дядя Ваня», оказался конгениальным самому драматургу: «Художественное чутьё Станиславского и Немировича-Данченко пришло здесь на помощь автору, который, я думаю, сам при постановке своей пьесы с лихорадочным интересом следил за тем, как благодаря таланту режиссёров тончайшие штрихи его произведения были оттенены, как ярко воплощены были все его замыслы, как верно поняты все мимолётные намёки. <...> В исполнении “Дяди Вани” чувствуется полное слияние формы и содержания, совершенное соответствие замысла и воплощения» [9, с. 187]. Рецензент заявляет о том, что тонкое чувствование природы чеховской драматургии, определяющее адекватное прочтение «Чайки», а затем «Дяди Вани» позволило мхатовцам впервые раскрыть масштаб творческого дарования Чехова, наглядно показать его значение как драматурга [9, с. 186].

При этом Философов подчёркивает, что успех постановки «Дяди Вани» объясняется органическим совпадением эстетики Московского Художественного театра и автора пьесы. Эта эстетика, с точки зрения автора рецензии, знаменует некую

вершину и вместе с тем предел бытового реализма, стремившегося достичь абсолютного жизнеподобия образного мира. Философов называет Московский Художественный театр «театром иллюзии» [9, с. 186], сумевшим «воссоздать настоящую, жизненную картину быта» [9, с. 187]. Мхатовцев как раз и роднит с Чеховым-художником, по мнению критика, привязанность и влюблённость в быт: «Видно, что быт этот не чужд лицам, ставившим пьесу, и что они относятся к нему с той же страстной и мучительной любовью, как и сам автор» [9, с. 187].

Философов признаёт заразительную силу мхатовской постановки, буквально вовлекающей зрителя в театральное действие и переносящей его в центр художественного мира Чехова, сотканного из будничных, бытовых реалий: «Талантливые режиссёры так воспроизводят все мелочи быта, среды, обстановки пьесы, настолько художественно создают картину нашей обыденной, серой жизни, что зритель невольно поддаётся иллюзии, и ему начинает порой казаться, что он не зритель, спокойно сидящий в кресле, а одно из действующих лиц драмы» [9, с. 186]. Однако триумф Московского Художественного театра, связанный с глубинным постижением феномена Чехова, автор рецензии оценивает и как своеобразное «начало конца». Приближение творческого тупика для театра, по Философову, коренится в духовной и эстетической исчерпанности чеховского миропонимания, ставшего для мхатовцев главным ориентиром и вектором художественного мышления.

Прогноз критика не утешителен: он считает, что Московский Художественный театр неизбежно повторит судьбу Малого театра, пережившего творческий взлёт, по-настоящему открывшего драматургический талант реалиста А.Н. Островского, а затем «умершего»: «Та же печальная участь грозит Художественному театру. Он почти достиг уже своей вершины, и дальше идти ему, кажется, некуда» [9, с. 187]. Подчинив свои художественные искания требованиям реализма, главным образом чеховского, режиссёры Московского Художественного театра, по мнению Филосопова, жёстко сузили свой эстетический кругозор, обеднили репертуар труппы и ограничили творческий диапазон актёров. В результате, как констатирует критик, постановки таких пьес, как «Снегурочка» Островского и «Антигона» Софокла, были неудачны. Действительно, в этих произведениях доминируют бытийные начала, они отличаются философской глубиной, условно-символической поэтикой, возвышенным пафосом и требуют иного подхода к воплощению замысла драматургов, нежели чеховские пьесы. Художественное мышление Чехова, по Философову, изгоняет из сферы драматургии воображение, вымысел, что делает её блеклой и бескрылой, не способной разгадывать вечные тайны

человеческой жизни: «Область фантазии – в корне чужда московскому театру. Прилаженная к современному чеховскому стилю постройка не может подходить к сказке или классической трагедии. Для того, чтобы воплотить на сцене Софокла, надо совершенно особую, иную выправку труппы, на что пока, по-видимому, трудно рассчитывать» [9, с. 188].

Кризис Московского Художественного театра Философов объясняет тем, что его эстетическая программа подчинена житнетворческому импульсу Чехова, лишаящего зрителей оптимизма, духовного роста. Критик усматривает в миропонимании Чехова ярко выраженное начало декадентства, которое, как ни парадоксально, наследует и Московский Художественный театр, превратившийся в «театр иллюзии»: «С истинно декадентской утончённостью Чехов плавает в море пошлости и немощности людей, тщательно отнимая у них всякую надежду на какое-нибудь прозрение смысла жизни, на какое-нибудь объяснение цели её цели» [9, с. 189]. Как видим, в высказываниях Филосопова нет столь характерных для Мережковского и Гиппиус прямых деклараций, выражающих идею строительства «нового религиозного сознания». Но весь пафос автора рецензии, сдержанные намёки и эвфемизмы, транслирующие скрытый призыв к созданию «будущей, новой культуры» [9, с. 189], несомненно, родственны духовным исканиям Мережковских 1900-х годов. Эта рецензия Филосопова словно разрабатывает идейную почву для вполне определённого вывода Мережковского о безверии, безрелигиозности Чехова, сделанного в статье «Чехов и Горький» (1906): «Вопрос о бессмертии, так же, как вопрос о Боге, – одна из главных тем русской литературы от Лермонтова до Л. Толстого и Достоевского. <...> Чехов первый на него ответил окончательным и бесповоротным *нет*, поставив средоточием душевной трагедии всех своих героев мысль о смерти как об уничтожении» [6, с. 102].

Примечательно, что Философов намечает в этой работе одну из любимых Д.С. Мережковским антитез, характеризующую двойственную природу русского символизма: «вырождение – возрождение» (наиболее активно она использовалась в критическом исследовании Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1902) и фиксировала противопоставление декадентства и нового религиозного искусства): «Такое болезненное, фотографически точное воспроизведение нашего вырождения, отвращая нас от жизни, может вести лишь к смерти. Будущность принадлежит лишь тем, кто сознал в себе зародыши будущей, новой культуры. Надо поскорее пройти через мучительную фазу “театра иллюзии”, поскорее отделаться от одуряющего и полного губительных соблазнов эстетизма Чехова, чтобы идти дальше, от вырождения к возрождению» [9, с. 189].

Объективно рецензия Философова на мхатовскую постановку «Дяди Вани» поддерживает и во многом катализирует волну исканий «новой драмы», возникшую в лоне русского символизма и, шире, модернизма [8]. Пунктирно критик уже очерчивает концепцию будущего театра, уничтожающего рампу, по-своему воскрешающего традиции праздничного Дионисова действия, активизирующего зрителей и вовлекающего их в представление. Впоследствии эта концепция наиболее полно будет развёрнута в работах Вяч. Иванова («Новые маски», «Вагнер и Дионисово действие», «Предчувствия и предвестия», «О кризисе театра» и др.) [4, с. 56–68]. В Художественном театре, пропитанном духом Чехова, зритель играет пассивную роль созерцателя, и это Философова не устраивает. Автор рецензии намекает на возможность создания нового театра, предлагающего иную модель отношений драматурга, режиссёра, актёров и зрителей: это – эстетический союз, имеющий религиозный смысл и действительно преобразующий реальную жизнь. Философов в связи с этим заявляет: «Он (зритель. – Н. К.) не является вместе с авторами и актёрами участником общего “культу”, он не пытается вместе с ними “праздновать и веселиться”; в сумерках духа и чувства, безвольно начинает он верить сценическому “обману”, пока какая-нибудь заколебавшаяся “стена” или не вовремя потухшая “луна” не выведут его из этого сонливого состояния. Разбитый, усталый, выходит он из театра, с тяжёлым сознанием того, что завтра начнётся опять то же самое, что жить так дольше нельзя и вместе с тем что изменить своей жизни он не может» [9, с. 188].

Принципиально то, что рецензия Философова, откликающаяся на постановку «Дяди Вани» в Петербурге и напечатанная в «Мире искусства» (1901), предварила ряд положений статьи В.Я. Брюсова «Ненужная правда», опубликованной в том же журнале в 1902 году (№ 4). По точному замечанию Т.М. Родиной, статья Брюсова ознаменовала «начавшееся вторжение символизма в область русского театрального искусства» [7, с. 65]. Близость позиций Философова и Брюсова означала, что журнал хотел проводить согласованную, единую эстетическую линию, направляя обновление современной литературы и театра по вектору символизма. Как и Философов, Брюсов выносит жёсткий приговор творческим исканиям Московского Художественного театра, который, подобно Малому театру, следует в искусстве по «ложному пути». Автор статьи «Ненужная правда» говорит о бесперспективности театрального языка, выработанного мхатовцами в процессе прочтения и постановки чеховских пьес («Чайки» и «Дяди Вани»): «Что же такое Художественный театр? Действительно ли это сцена будущего, как иные его называли. Сделан ли им шаг вперёд по пути

к одухотворению искусства, к побеждению роковых противоречий между сущностью искусства и его внешностью? Простая вероятность говорит, что нет» [1, с. 62].

Вслед за Философовым Брюсов протестует против воссоздания на сцене действительности, отвергает установку на «иллюзию», выступая за условность театральных форм. И Философов, и Брюсов считают приёмы и ухищрения мхатовцев, нацеленные на копирование реальности и использованные Московским художественным театром при постановке «Дяди Вани», творчески бесплодными. Голоса критиков, в сущности, звучат в унисон. Так, Философов заявляет: «Московский Художественный театр можно назвать театром иллюзии. Руководители его сосредоточили свои усилия главным образом на том, чтобы целым рядом очень сложных средств заставить зрителя поверить, что всё происходящее на сцене – есть сама действительность» [9, с. 186]. Органически продолжая логику философской рецензии, Брюсов в качестве примера проявлений абсолютного натурализма, характерного для постановок Московского Художественного театра, приводит имитацию звука сверчка в спектакле по пьесе Чехова «Дядя Ваня»: «Но Художественный театр в “Дяде Ване” заставляет стучать сверчка. Никто из зрителей не воображает, что это настоящий сверчок, и чем похожее этот стук, тем менее иллюзии» [1, с. 65].

Рассматриваемая рецензия Философова, несомненно, предвосхитила и статью З.Н. Гиппиус «Слово о театре» (Новый путь. 1903. № 8). В ней явно намечены все главные узлы концепции работы Гиппиус. Но высказывания преемницы Философова эмоционально сознательно усилены пафосом инвективы. Тон статьи Гиппиус предельно резкий, саркастический, а местами и просто фельетонный. Оправдывая свой псевдоним «Антон Крайний», она жёстко договаривает до конца всё, что у Философова было высказано только гипотетически. Гиппиус с апломбом расставляет смысловые акценты: «Нет, истинное кладбище театрального искусства не в Александринском театре, не у Суворина с его премированными пьесами, не в Петербурге; этот погост – Московский Художественный театр. Каждый вечер там происходит пышное погребальное торжество при весёлых одобрениях зрителей» [2, с. 234]. Эстетическую платформу мхатовцев, которую Гиппиус, как идеолог символизма, перечёркивает, она определяет следующим образом: «Принцип Художественного театра – сделать искусство тождественным с жизнью, вбить его в жизнь, сравнять, сгладить с жизнью, даже с одним настоящим моментом жизни, так, чтобы и знака на том месте не осталось» [2, с. 234]. Опять же идейно продолжая рецензию Философова, Гиппиус возводит творческий метод Московского Художественного театра к исполнению именно пьес Чехова, хотя

упоминает и произведения Горького. Как и её предшественник, Гиппиус говорит о едином упадочном настроении и психологическом состоянии, которое владеет автором, актёрами и зрителями: «Все слились в одном достигнутом желании – желании неподвижности, отупения, смерти. Ни прошлого, ни будущего, один настоящий миг, навсегда окостеневший» [2, с. 234].

Духовное «вырождение» и даже «смерть» Московского Художественного театра Гиппиус, как и Философов, связывает с особенностями драматургии Чехова, талант которого она вместе с тем признаёт [2, с. 235]. Именно чеховские пьесы, по мнению Гиппиус, уведут знаменитый театр от его главного назначения – быть «храмом искусства» [2, с. 235]. Но Философов в выражении своих мыслей гораздо более сдержан и в силу особенностей своей творческой индивидуальности, и в силу того, что ограничен жанровыми рамками театральной рецензии. Гиппиус же даёт волю своему полемическому темпераменту и обращается к жанру проблемной статьи, дающей более широкие возможности для творческого самовыражения. Для доказательства своих выводов и эмоционального воздействия на читателя она использует художественный по своей сути приём. Гиппиус, с одной стороны, вольно пересказывает сюжет «Дяди Вани» Чехова, вкрапляя в текст своей статьи слова Астрова из второго действия. А с другой стороны – предлагает своеобразный пародийный «конспект» всех чеховских пьес, выстраивая некую общую для всех его драматических произведений мизансцену, чтобы передать настроение омертвляющей души скуки, серость бессмысленных будней, описанных драматургом: «Вот что: идёт дождик. Падают листья. Люди пьют чай с вареньем. Раскладывают пасьянс. Очень скучают. Иногда мужчина, почувствовав половое влечение, начинает ухаживать и говорит: “роскошная женщина”! Потом опять пьют чай, скучают и, наконец, умирают – иногда от болезни, иногда застреливаются» [2, с. 235].

Солидаризируясь с точкой зрения Философова, выраженной в рецензии на постановку «Дяди Вани», Гиппиус также ностальгирует по вымыслу, по полёту воображения, которых ей так не хватает в драматургии Чехова и которые ей кажутся неизменными свойствами подлинного искусства. Причём «обытовление» мира и человека в чеховских пьесах она воспринимает как нарушение творческого завета А.С. Пушкина, выраженного в следующих поэтических строках, которые цитируются в статье: «Порой над вымыслом слезами обольюсь»; «Тьмы низких истин нам дороже // нас возвышающий обман...» [2, с. 235].

Короткая, но ёмкая по содержанию и остроумная рецензия Философова на мхатовскую постановку «Дяди Вани» в Петербурге отличается диалектичностью, гибкостью, парадоксальной

двойственностью авторской оценки феномена чеховского творчества. Подобный подход реализуется в статье З.Н. Гиппиус «Слово о театре» и последующих её работах о Чехове («О пошлости» (1904), «Что и как» (1904)). Получается, что Гиппиус не только опиралась на эстетический фундамент, заложенный Философовым, но и ориентировалась на принципы его критического метода. Гиппиус-критика также сближает с Философовым умение владеть тонкой смысловой нюансировкой, выразившееся в его рецензии о постановке «Дяди Вани». Это качество критического мышления, вообще характерное для Философова, по-своему высоко оценил и сам А.П. Чехов. В конце декабря 1902 года в письмах к С.П. Дягилеву и О.Л. Книппер-Чеховой [11, с. 105–106.] Чехов с присущей ему сдержанностью и юмором, но в то же время одобрительно отозвался о философской рецензии на спектакль по пьесе «Чайка» в Александринском театре [10]. Он даже признался Дягилеву в том, что рецензия Философова оказала на него вдохновляющее воздействие: «Когда я кончил эту статью, то мне опять захотелось написать пьесу, что, вероятно, я и сделаю после января» [11, с. 106.]

Таким образом, рассмотренная нами рецензия на мхатовскую постановку «Дяди Вани» Д.В. Философова, предпочитавшего держаться в тени своих более известных современников и не претендовавшего на главные роли в культуре рубежа веков, объективно программирует многие линии духовных и эстетических исканий русского символизма в области литературы и театра. Этот ранний творческий опыт молодого критика оказывается источником подходов и концепций авторов, занимавших в модернизме лидирующие позиции (В.Я. Брюсова, Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус). И этот факт нельзя недооценивать, ибо он в определённой мере корректирует существующие в отечественном литературоведении представления об иерархии авторитетов и истинной расстановке творческих сил в сложном и противоречивом литературном процессе Серебряного века.

Библиографический список

1. Брюсов В. Сочинения: в 2 т. Т. 2. Статьи и рецензии 1894–1924. Из книги «Далёкие и близкие»; Miscellanea / вступит. ст. Д. Максимова; сост. Д. Максимова и Р. Помирного; коммент. – М.: Худож. лит., 1987. – 575 с.
2. Гиппиус З. Литературный дневник // Гиппиус З. Дневники: в 2 кн. / под общ. ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 1999. – Кн. 1. – С. 165–378.
3. Гиппиус З. О бывшем // Гиппиус З. Дневники: в 2 кн. / под общ. ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 1999. – Кн. 1. – С. 89–164.
4. Контелова Н.Г. Проблема театральности в поэзии А. Блока: дис. ... канд. филол. наук. – Иваново: ИвГУ, 1987. – 225 с.

5. *Коростелев О.А.* Литературная критика Дмитрия Философова // Критические статьи и заметки 1899–1916 / сост., предисл., примеч. О.А. Коростелева. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 3–21.

6. *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: в 24 т. – М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1914. – Т. 14. – 240 с.

7. *Родина Т.М.* А. Блок и русский театр начала XX века. – М.: Наука, 1972. – 312 с.

8. *Страшкова О.К.* «Новая драма» как артефакт Серебряного века. – Ставрополь: Изд-во СГУ,

2006. – 576 с.

9. *Философов Д.В.* «Дядя Ваня» (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.) // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905 / общ. ред. О.А. Радищевой. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2005. – С. 186–189.

10. *Философов Д.В.* Театральные заметки. «Чайка» // Мир искусства. – 1902. – № 11. – С. 46–51.

11. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. – М.: Наука, 1982. – Т. 11. – 720 с.