

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

«ЧАЙКА»
ПРОДОЛЖЕНИЕ ПОЛЁТА



«ЧАЙКА». ПРОДОЛЖЕНИЕ ПОЛЁТА

ISBN 978-5-906801-45-6



9 785906 801456



Государственный центральный
этнографический музей
им. А. А. Бахрушина

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

«Чайка»
Продолжение полёта

По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений
«Пьеса А. П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства
и литературы» – к 120-летию со дня написания
и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова
(Саратов, 5–7 октября 2015 г.)

Коллективная монография

Москва
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
2016

УДК [821.161.1.09 + 792.2](082)

ББК 83.3(2=411.2)52я43 + 85.334,3(2)я43

Ч-17

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный музей
имени А.А. Бахрушина»

Редакционная коллегия:

Ю. Н. Борисов, А. Г. Головачёва (ред.),
В. В. Гульченко (отв. ред.), В. В. Прозоров

Ч-17 «Чайка». Продолжение полёта. По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений «Пьеса А. П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы» – к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова (Саратов, 5–7 октября 2015 г.): Коллективная монография / редкол.: В. В. Гульченко (отв. ред.) [и др.]. – М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. – 448 с.

ISBN 978-5-906801-45-6

Предлагаемая читателям книга под названием «“Чайка”. Продолжение полёта» является своего рода продолжением вышедшего в 2001 году очередного тома Чеховианы «Полёт “Чайки”», подготовленного к печати Чеховской комиссией РАН. Значительную часть того тома составляли доклады и сообщения на международной конференции в Санкт-Петербурге (5–11 ноября 1996 г.), посвященной 100-летию пьесы. Сведенные в один том статьи, эссе, рецензии, режиссерские заметки, архивные публикации составили своеобразную панораму жизни чеховской пьесы – провозвестницы новой драмы и нового театра XX века. И вот теперь, к 120-летию написания пьесы и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова, подготовлен еще один выпуск, основанный на тех же принципах составления: в основе книги – материалы Третьих международных Скафтымовских чтений, а также другие тексты отечественных и зарубежных авторов, расширяющие, дополняющие или развивающие данную тему, публиковавшиеся ранее на разных языках, но доселе мало известные или вовсе не известные русскому читателю.

ISBN 978-5-906801-45-6

УДК [821.161.1.09 + 792.2](082)

ББК 83.3(2=411.2)52я43 + 85.334,3(2)я43

Ч-17

© Авторы статей, 2016

© ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016

Предисловие В ожидании Чехова...

– Что ни говорите, а свежо!..
– Еще бы. Форточка открыта:
того гляди, бронхит надует..

*Из разговоров зрителей в фойе Александринского театра
в день первой премьеры «Чайки» 17 октября 1896 г.*

Первая фраза в зрительском фойе Александринки могла бы принадлежать Дорну, а соседствующая с ней вторая – еще одно напоминание о парадоксальной чеховской литературной технике – вспомните хотя бы ту же фразу приятеля Гурова: «А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!»

Предлагаемая читателям книга под названием «“Чайка”. Продолжение полёта» является своего рода продолжением вышедшего в 2001-м году очередного тома Чеховианы «Полёт “Чайки”», подготовленного к печати Чеховской комиссией РАН. Значительную часть того тома составляли доклады и сообщения, с которыми на весьма представительной международной конференции в Санкт-Петербурге (5–11 ноября 1996 г.), посвященной 100-летию пьесы, выступили ведущие чеховеды из России, США, Великобритании, Канады, Израиля, Финляндии и других стран мира. В книгу вошли также и другие материалы теоретиков драмы и практиков театра, публиковавшиеся ранее на разных языках, но доселе мало известные или вовсе не известные русскому читателю. Сведенные в том Чеховианы статьи, эссе, рецензии, режиссерские заметки, архивные публикации составили своеобразную панораму жизни чеховской пьесы – провозвестницы новой драмы и нового театра XX века. Поэтому и была названа та книга, как и петербургская конференция, – «Полёт “Чайки”». И вот теперь, к 120-летию написания пьесы, подготовлен следующий сборник, основанный на тех же примерно принципах составления: в основе книги – материалы III международных Скафтымовских чтений, состоявшихся в Саратове 5–7 октября 2015 года; а также другие тексты отечественных и зарубежных авторов, расширяющие, дополняющие или развивающие данную тему. Один из убедительных тому примеров – публикация в первой книге малоизвестной статьи М. Ф. Мурьянова «О символике чеховской “Чайки”»¹ и текста лекции Ежи Фарыно «Семиотика чеховской “Чайки”» (1994) – во второй (обе работы публиковались прежде за рубежом): при первом же их сопоставлении видно, как одна работа дополняет и развивает другую. Сюда же следует причислить и еще одну давнюю статью о «Чайке» и «Гамлете» Т. Виннера (1956) в русском переводе, недав-

¹ Мурьянов М. Ф. О символике чеховской «Чайки» // Чеховиана. Полёт «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 206-221.

но тоже опубликованную нами². Три этих исследования, появившихся в разные годы, – отдельные составляющие своеобразной Чайковианы, необходимой каждому, кто занимается или интересуется поэтикой чеховских драм.

Кажется, срывом треплевского спектакля Чехов предугадал, предусмотрел будущий срыв премьеры пьесы о нем: показав залу «что-то», он получил в ответ неблагодарное и недоуменное «ничего». Пьеса «Чайка» сама в тот печальный день уподобилась Костиному опусу, а реально существующая госпожа Левкеева играючи переиграла вымышленную госпожу Аркадину, уж не говоря о несчастной дебютантке Нине, провалиться в роли которой выпало великой и несравненной Комиссаржевской: все смешалось в Александринском доме. . .

«Наличие театра Треплева на сцене, – указывает в публикуемой работе Е. Фарыно, – в некоторой степени устраняет разрыв “сцена – зрительный зал”: то, что происходит на сцене, отождествляется с внеэстрадной действительностью. Персонажи пьесы перестают быть условными героями пьесы и становятся реальными людьми; пейзаж теряет свойства декорации и получает смысл реального пространства. Мир пьесы воспринимается на фоне театра Треплева как мир не-искусства, а сама пьеса – как не-пьеса». В этой уникальной и продолжающей оставаться современной структуре пьесы «Чайка» системное, по мысли Е. Фарыно, становится случайным, а случайное системным. Одна из превалирующих ее черт: мир пьесы не имеет своего организующего центра: «Мир необязательно должен получать вид организованного объекта; необязательны в нем причинно-следственные связи; необязательна также и иерархичность мира (деление на ценное, стоящее внимания, и не-ценное, не достаиваемое внимания) – в этом смысле мир недискретен, он “сплошной”. Событие и не-событие в нем присутствуют в одинаковой степени».

Если довести парадоксы Фарыно до некоего логического абсурда, то можно умозаключить, что в случае с чеховской «Чайкой» мы имеем дело с не-пьесой, где не разворачивается, а проистекает не-действие и присутствуют не-герои в не-декорациях и, по большому счету с не-словами вместо привычных диалогов и реплик. Этот фундаментальнейший поэтический перевертыш имеет, однако, в художественной действительности свою объяснимую логику и вовсе не мешает, а воистину помогает еще глубже и яснее понять данное уникальное сочинение.

Есть вид на озеро и есть *вид на озеро* – казалось бы, тут все одинаково и нечего противопоставлять. Только заметьте: сначала слова набраны прямым шрифтом и потом они же, взятые из ремарки пьесы, выделены курсивом. В первом случае – это созерцание пейзажа жизни, а во втором – превращение того же пейзажа в живую театральную декорацию, подмена самой реальности ее образом.

Вопрос о том, кто же является героем (героями) «Чайки», продолжает возникать время от времени, предлагая и выдвигая все новые на него ответы. Проще всего ответить, опираясь на факт присвоения символа Ниной Заречной: ведь в своих письмах, адресованных Косте, она подписывалась Чайкою (а сама, между прочим, упрекала начинающего новатора в символизме). Но «для Нины такая самоидентифицирующая подпись, особенно в письмах, адресованных Косте, является очевидным сдерживанием отчаянно рвущихся наружу эмоций: эта подпись замещает крик», – пишет Г. Голомб. Он справедливо полагает, что «чайка в “Чайке” – это не кто-то один из героев: это слово относится не только к другим персонажам (Косте,

² Виннер Т. «Чайка» Чехова и «Гамлет» Шекспира: исследование драматургического приема // Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 20–24 апреля 2015 г.): Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 306-314.

Тригорину и другим – в разной степени и в разных смыслах), но также и к идеям и ценностям, частично охватывающим человечество в целом». Попытка ответа на вопрос «Сколько чаек в “Чайке”?» осуществляется в другой работе сборника (см.: Гульченко В. В. Сколько Чаек в чеховской «Чайке»?). Голомб справедливо касается темы отражений в «Чайке», также подтверждающих двойственность ее сюжетостроения, многочисленных, то угасающих, то возникающих вновь пересечений реальности с вымыслом, фактов жизни и ее образов. Вот почему самый страшный, самый апокалиптический, на наш взгляд, образ в этом поэтическом сказании о Чайке – это образ высохшего, исчезнувшего озера, своего рода парафраз чучела чайки: наступи такой миг – и нечему и не в чем будет отражаться. Трагический конец этой комедии – в утрате отражаемости. Так еще одним парафразом тригоринского «сюжета для небольшого рассказа», по мнению того же Голомба, становится соринский сюжет о «человеке, который хотел...». Тут можно говорить об «эхоподобии» героев – их поведения, слов, поступков. Эффект «эха» усиливает стереоскопию и стереофонию сюжета пьесы. В антагонизмах предполагаемого и сбывшегося, в череде утверждений и отрицаний таится чеховская энергия сдерживания. «Сдержанность – одно из самых общих, постоянных и, главное, характерных для Чехова качеств», – утверждает Г. Голомб. Ему вторит Т. В. Мартынова («Онтология повседневности в “Чайке” А. П. Чехова»), отмечая, что «художественный мир Чехова тяготеет к невыразимости, невозможности передать экзистенциальный опыт автора через речь своих героев, тем самым создавая уникальную чеховскую стилистику, которую можно обозначить как *принцип сдержанности*, создающий нереализованный эмоциональный потенциал, не вербализованный явно, удержанный от выражения, но четко ощутимый в читательском восприятии как активное начало, передающееся на уровне суггестии и рецепции, восприятия художественного текста».

На наш взгляд, путь, проложенный чеховскими пьесами к театру абсурда, определившему онтологическую физиономию драматургии XX века, прежде всего и состоит в дальнейшем накоплении этой самой *сдержанности*, к резкому увеличению ее концентрации в веществе пьес нового – «враздробного» – времени. Процесс этот можно сравнить с разбушевавшейся стихией, извержением вулкана или наводнением, когда рушатся горы пространства и реки времени выходят из берегов. Другое дело, что этот процесс не развивается произвольно, он хорошо и тщательно подготовлен и организован – и чем выше мастерство участвующего в нем художника, тем совершенней и замысловатей продукт его творчества.

«Когда мне было двадцать, я любил Треплева, – признается в своем эссе Жорж Баню («“Чайка”: искусство и возраст»), – я восхищался его яростными нападками на Тригорина: я верил ему. Я тоже судил других... Сегодня меня привлекает именно Тригорин, потому что он пытается познать жизнь, а не просто представить себя в ней. Если Треплев тяготеет к непримиримости, то Тригорин предпочитает уступку». В своих метаниях и «везении» мастер пера Тригорин, так развивает эту мысль Н. М. Щаренская («Искусство и жизнь в пространственно-метафорических образах: “Чайка” А. П. Чехова»), не меняет пространственного положения относительно движения своей жизни: жизнь идет вперед, а он отстает. Это метафорическая картина трагического расхождения с жизнью. В потоке или череде банальностей, воспроизводимых Тригориным, резко выделяется его занесенная в блокнот запись – «сюжет для небольшого рассказа». Пьеса Чехова «Чайка» как бы вырастает из тригоринского «сюжета», если позабыть о том, кто придумал, сочинил самого Тригорина; можно перелистнуть страницу – и будет другая пьеса, о Маше: «Нюхает табак и пьет водку... Всегда в черном. Ее любит учитель...» Не хотите о Маше, сыграем вам «Девичий бор» (не случайно интеллигент с кнутом Шамраев параллельно то и дело произносит названия виденных им, уже написанных, театральных шлягеров).

«Эмоциональный накал в финале рассказа Тригорина доходит до страдательной ноты, – указывает О. А. Хвостова [«“Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?” (Стихотворение Пушкина “Труд” и монолог Тригорина о писательстве)»], – он сравнивает себя с мужиком, опоздавшим на поезд. Страданием проникнуто его ощущение одиночества на фоне ускользающей жизни». (С Тригориним в этой сцене вышло чисто по Грибоедову: «шел в комнату, попал в другую»: в данном случае – то же самое: шел на рыбалку, а попал на свидание.) Автор статьи обращает внимание на скафтымовский взгляд на Тригорина, которым владеет «“страсть” писательская» и в котором вместе с тем «есть что-то кроткое», одним словом, можно в данном случае сказать, что кротость – тоже сестра таланта, по крайней мере, двоюродная. Тригорин является самой загадочной фигурой этой пьесы, в его существовании можно обнаружить не только что-то пушкинское, но и, говоря словами другого персонажа Чехова, он «немножко похож на Лермонтова». Сам же Тригорин, как мы помним, сетует наивной барышне Нине на то, что его (не в его пользу) сравнивают и с Толстым, и с Тургеневым... Нина в сцене четвертого акта с Костей тоже не все поминает имя предшественника («У Тургенева есть место: “Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол”»), цитирование на миг прерывается, и уже потом она продолжает: «О чем я? Да... Тургенев... “И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам”». «В это художественное мгновение, – как пишет А. П. Ауэр [«Тургеневское начало в драматургии А. П. Чехова (“Рудин” и “Чайка”»)], – происходит смыкание тургеневского и чеховского текстов. Как часто бывает в таких случаях (законы интертекста), пришедший текст видоизменяется, адаптируясь к новым художественным условиям». Трагедия Тригорина развивается преимущественно в глубине сюжета – на его вторых и третьих планах, но исподволь нарастающее в нем ощущение невозможности полёта делает его существование ничуть не лучше треплевского... Между Тригориним и Треплевым много разного, но чем они могут быть похожи, так это абсолютным одиночеством. У Тригорина и Треплева, фамилии которых не случайно созвучны, Н. В. Мокина («Идея “общей мировой души” и формы ее репрезентации в произведениях А. П. Чехова и Ф. Сологуба») отмечает особенно явные «общие точки соприкосновения». О душевном же созвучии свидетельствует сходство переживаний героями одинаковых ситуаций. На «общие точки» между двумя этими героями указывает и своеобразный «эффект эха», который возникает, когда они оба повторяют одни и те же слова; или когда слово одного эстафетно вызывает поступок другого, а, в свою очередь, этот поступок порождает следующие слова и поступки.

Исследователи уже не раз отмечали и совпадение ключевых жестов героев: Треплев убивает чайку, Тригорин превращает жест в метафору и делает ее основой «сюжета для небольшого рассказа», а потом этот сюжет как будто повторяет в реальной жизни. Подобный «эффект эха» обнаруживается и в повторе одной и той же реплики Полиной Андреевной, например. Вот она обращается к Дорну: «Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать...» И совсем по-другому звучат те же слова, адресованные Аркадиной, замечает М. Л. Ковшова («Уговаривание как основная речевая стратегия в пьесе А. П. Чехова “Чайка”»). Так же по-разному звучат и слова «Вот тут и вертись» у Медведенко в адрес Маши, а потом у того же Дорна, который откровенно его передразнивает, но вкладывает при этом уже и другой, себе адресованный, смысл. Может, он тем самым тоже уговаривает, призывает к смирению себя.

«Пьеса начинается с убитой чайки и кончается самоубийством Треплева. <...> В чем тогда комедия?» – резонным вопросом задается Людмила Димитров («“Чайка”: чаяние и отчаяние во время чая»). Комедия – в самой структуре пьесы. В частности, в том, например, что жест самоубийства, как пишет Димитров, «обставлен как внезапная реакция, подготов-

ленная угрозами и намерениями, значение которых было полуиронически подвергнуто пренебрежению со стороны близких. То есть, выстрел производит полуэффект для персонажей и сильно воздействует на публику. Но таким же образом, немотивированно, ранее Костя убивает чайку». Можно назвать такой финал полукомедией, можно – полутрагедией, а можно и по-старинке: трагикомедией или «черной комедией»; или, выразимся словами З. Паперного, в этой чеховской пьесе «полуюмористические микросюжеты позволяют ощутить дисгармоничность жизни».

Размышляя о комедийных признаках в чеховской пьесе, о трагизме положения ее героев «с улыбкой на лице», А. А. Гапоненков («О составе комедии в “Чайке” А. П. Чехова») приводит замечание А. П. Скафтымова: «Вспомним, что термин “комедия” в понимании Чехова вовсе не означал отсутствия в пьесе печального и очень тяжелого содержания». Комедийный потенциал накапливается в пьесе разными способами и приемами, в частности, за счет частых и неожиданных фабульных поворотов. Сюда можно отнести и авторские «гэги» в обрисовке поведения персонажей. Треплев выступает в «Чайке» как анти-Гамлет, как пародия на Гамлета. Экстраполируя свою иронию на Гертруду и Клавдия и в то же время обзывая приближающегося с книжкой Тригорина Гамлетом, Костя как будто бы не замечает собственного сходства с шекспировским героем, эксцентричным своим поведением безжалостно пародируя его. Костя выступает здесь как анти-Гамлет в невеселом театре своей жизни: не может же киевский мещанин походить на всамделишного принца датского!.. Так же и наивнейшие мечтания простодушной Нины о передвижении на колеснице и восторженной толпе почитателей, вынужденных «возвышаться» до нее, могут восприниматься не как метафора «высокого парения», а лишь как пародия на стремление чайки к высоте.

Определение пьесы как комедии содержало, по мнению Н. Е. Разумовой («“Чайка” в анимальном разрезе»), «своего рода вызов, приглашение взглянуть без традиционного пиетета на такие гуманистические святыни, как страдание и даже смерть человека, и непредвзято оценить обоснованность той исключительной роли, которую он себе присвоил по отношению к миру». В таком подходе к жанру «Чайки» как комедии превалирует, как мы видим, философское начало: комедия существования, комедия бытия.

«Через всю пьесу, – писал А. П. Скафтымов, – влетаясь в самые различные моменты и как бы напоминая и предвещая неизбежное, непрерывно проходит образ тоскующей Маши (каждый акт открывается мотивом Маши), полуироническая грусть старика Сорина о жизни, прошедшей мимо его желаний».

Маша, обделенная вниманием Треплева или, точнее, страдающая от вечного его невнимания и обрадованная вниманием к себе Тригорина, выступает в «Чайке» против обезличенного к себе обращения: «Только не пишите “многоуважаемой”, а просто так: “Марье, родства не помнящей, неизвестно для чего живущей на этом свете”. Прощайте!» Данное употребление слова «многоуважаемая» может быть прочитано как минус-приём, указывает Ю. В. Доманский [«Чеховские многоуважаемые (“Вишнёвый сад” и “Чайка”»): «То есть наряду с внешним самоуничижением в этой фразе Маши присутствует и парадоксальное самовозвышение, – самовозвышение, что называется, от обратного – через минус-приём». Много ли надо малоуважаемой Маше? Но малоуважаемой, заметьте, разительно иначе, чем ее супруг Медведенко или всегда готовый примкнуть к кому угодно Пищик. Требование внимания к себе и способы этого требования у каждого персонажа – разные. Малоуважаемая Маша, по определению Н. К. Загребельной («Диалог о счастье в “Чайке” Чехова»), – «воплощение подавляемого порыва к невыполнимому». Маша, как и ее мать Полина Андреевна, – наиболее обделенные счастьем персонажи «Чайки», «два сапога –

пара». Разговоры о счастье, считает автор, ведутся в пьесах Чехова именно потому, что герои чувствуют себя несчастными.

Хочется, в связи с этим, говорить о ракурсах счастья, о счастье и несчастье с разных сторон и еще об эфемерности, хрупкости, текучести счастья. «Слова “я счастлив” звучат не при переживании того, что представляется высшей радостью, а в момент ее ожидания, предвкушения... Предвкушение счастья реально, но эфемерно. Краток и приход ожидаемого счастья, тоску по ожидаемому счастью сменяет тоска по счастью ушедшему (Треплев) или равнодушие (Тригорин)».

Чеховская «Чайка» не могла не провалиться в начале своего пути к славе хотя бы уже потому, что в ней самой с блеском провалился ее герой – новатор Треплев. Провал целого был запрограммирован, «подсказан» провалом частного – никому не понятного опуса о Мировой душе. Новатор Чехов обязан был также провалиться перед ордою архаистов и быть растерзанным ею. Обреченному на дальнейший успех произведению судьбою было назначено с триумфом провалиться: Левкеевой – левкеево, а Чехову – чехово... Новатор Чехов играючи переиграл малоопытного своего персонажа. С появлением «Чайки» человек в драмах Чехова, считает Н. Е. Разумова («“Чайка” в анимальном разрезе»), «остается прочно впаян в жизнь мирового природного целого с его фундаментальными законами, наглядно проявляющимися в годичном цикле сезонов и динамике погодно-климатических феноменов, в естественном возрастном продвижении персонажей. Анимальный пласт при этом практически сходит на нет, сыграв, наряду с озером, свою “историческую роль” ударных средств, которые были привлечены в “Чайке” для маркировки сознательно осуществляемого качественного сдвига».

Анализ основных зоологических мотивов (рыбы, лошади, чайка), по мнению Разумовой, выявляет зазор между их эмпирической и интерпретационной семантикой, отменяющий традиционный для драмы монополизм человеческой точки зрения и исключительную значимость человеческой судьбы. Человек смещается на позицию, адекватную его положению в мире. Специфика анимальной образности в «Чайке» демонстрирует принципиальную основу чеховского новаторства в драматургии.

Оригинальный взгляд на присутствие рыб в «Чайке» высказал Тэрухиро Сасаки еще в предыдущем сборнике, посвященном этой пьесе³. Автор статьи задается парадоксальным вопросом: «Почему Нина говорит: “Я – Чайка”? В глазах читателей, казалось бы, Нину погубил Тригорин, который любит удить рыбу. В отношении к Тригору Нина не чайка, а рыба. А чайку подстрелил Треплев. Нина должна была бы воскликнуть после фразы “Нет, не то...”: “...я – рыба” или “я – голавль”, если ее погубил рыбак-Тригорин» [Сасаки 2001: 249]. Охотник-Треплев погубил птицу. Но ведь в то же время сама чайка – «охотник рыбы», добавляет Сасаки: «Нина продолжала мечтать стать актрисой. Если она погублена, то погублена своей собственной мечтой. Она сама охотилась на “колдовском озере”. Треплев тоже. Его мечта, творческая писательская жизнь, изменила его. А также “охота” имеет смысл “мечты”» [Сасаки 2001: 257].

Мотиву лошадей посвятил свое эссе Бёртон Кендл («Неуловимые лошади в “Чайке”»). «Единственный персонаж, для которого лошади действительно означают свободу, – пишет он, – это Нина. Даже если она не столь талантлива, как ей мечталось, у нее есть страсть к театру и устремленность в будущее, которой нет у Кости». Стремительное внедрение Нины в сюжет («Я гнала лошадь, гнала»), предвосхищающее мотив Чайки, завершается мучи-

³ Сасаки Тэрухиро. Охотник и рыбак в чеховской «Чайке» // Чеховиана. Полёт «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 249-257.

тельным замедлением, где опять же, незримо, присутствуют лошади: «Не провожайте, я сама дойду... Лошади мои близко... Значит, она привезла его с собою?» Обратите внимание, перед тем, как уйти навсегда, Нина оказывается в положении витязя на распутье: в процитированной символизирующей триаде «охотник (птица) – свобода (лошадь) – рыбак (рыба)» ей необходимо выбрать что-то одно. И она выбирает лошадь. Собираясь уехать на лошадях, Нина, вероятно, вновь представила ту самую колесницу, уносящую ее напрямик к свободе и славе... Воистину: вместо привычного «лучше синица в руках, чем журавль в небе», так и хочется сказать: лучше рядом лошадь, чем очень далеко – чайка.

«Чайке нужно море, где она обретет свою стихию, свое место, свою пару и подходящее место для гнезда, – пишет Кит Сэгер («Колдовское озеро Чехова: читая “Чайку”»). – Жизнь на озере легка и размеренна, но хрупка и бесперспективна. Озеро противопоставлено морю так же, как усадьба Сорина и любительский театр – Москве и театру профессиональному». Далекое и близкое, реальность и мечта играючи соотносятся в этом причудливом сюжете, то и дело меняясь местами, как те же «дни и ночи» в романе Тригорина. Озеро, считает Сэгер, прелестно ровно настолько, насколько прелестен и вишневый сад: «Но оно губительно для тех, кто всю жизнь живет около него». (Примечательно, кстати, что свой фильм об обитателях еще одной умирающей усадьбы снял во Франции наш в прошлом режиссер Отар Иоселиани: это современный парафраз «Вишневого сада», и называется он «Охота на бабочек».)

И все же озеро, такой мощный и, по сути, узловый хронотопный его элемент, остается пока менее охваченным вниманием исследователей – недочитанным. В чеховской «Чайке» не герои отражаются в озере, а озеро отражается в них. Собственно, не только озеро, а вся природа в целом.

Самое выразительное и впечатляющее в театре Треплева – это луна и озеро, превосходящие своими видом и смыслами его «декадентский бред» в технически слабом исполнении единственной, но, увы, повторимой актрисы местного заозерного драмкружка, рядом с которою горьковская Калерия с ее мелодекламацией – Дузе или Сара Бернар или, на самый худой конец, чеховская Аркадина, не меньше... Обретение неповторимости, становление Чайкой даются Нине с неимоверным трудом.

«Колдовское озеро» в интерпретации Треплева при свете «бледной луны» легко может переиграть фигуру Нины на первом плане – и переигрывает, конечно, воспринимаясь неким таинственным местом обитания «общей мировой души», наподобие Лохнесского чудовища.

С озером связано «эхоподобное» поведение героев пьесы – разнородная, но тождественная повторяемость их слов, поступков, члениющихся на потоки «на этом берегу» и «на том берегу», рождающая на пересечении «общие точки соприкосновения».

Эффект «эха» распространяется не только на персонажей. Говоря о поразительном созвучии треплевского монолога Мировой души и размышлений героя-рассказчика из книги Мопассана «На воде», которую читают Аркадина и Дорн и которая отозвалась в некоторых эпизодах комедии, Н. В. Мокина ссылается, в частности, на работы Жана Бонамура и Джерома Кэтселла.

В четырех публикуемых в данном выпуске статьях на тему «Чехов и Мопассан» значительно расширяются наши представления о полифонии этих связей. По мнению Н. И. Ищук-Фадеевой, «Чайку» возможно рассматривать как ответ Чехова, как реакцию на мировую тоску «На воде». А вот что пишет Дж. Кэтселл («“Чайка” Чехова и “На воде” Мопассана»): «“На воде”, и тем более “Чайка”, – это не безнадежно пессимистические произведения, хотя первое щетинится своим поверхностным отчаянием; оба произведения как раз сосредоточены на оппозициях: пессимизм – оптимизм, юность – старость, подчинение – свобода, ограниченность – безграничность, словом, оба они – о потенциальных возмож-

ностях человека». Мопассан, считает Жан Бонамур («“Чайка” и Мопассан»), присутствует почти повсюду в «Чайке», и цитаты из его произведения из уст персонажей – это лишь видимая часть айсберга. «Бродячая жизнь» и еще больше «На воде» послужили для Чехова источниками вдохновения и сыграли важную роль в процессе литературного создания «Чайки». Картину влияния Мопассана на Чехова уточняет в своей статье А. Г. Головачева («Номо duplex! Литератор Тригорин на фоне Мопассана»), предлагая комплексный, более широкий и, на наш взгляд, более перспективный подход к теме. За последние десятилетия, констатирует она, успело сложиться и даже прочно укорениться представление о писательском монологе Тригорина как пересказе именно мопассановских страниц. «Однако разнообразие авторских имен и жанровая неоднородность произведений с параллельными высказываниями позволяет усомниться в том, что они восходят к единственному источнику – Мопассану, Золя, Доде или другому определенному литературному авторитету».

«Чайка» – одна из самых «французских» пьес Чехова, отмечает А. В. Кубасов («Слово героя и проблема интертекста в “Чайке”»). «До автора “Чайки”, – пишет он, – никто из писателей не пользовался столь активно, тонко и изощренно чужими текстами. Каждая раскрытая интертекстуальная связь какой-либо пьесы Чехова с чужим произведением, если только не основана на исследовательском произволе, позволяет раскрыть новые смысловые грани в давно известных чеховских текстах». В частности, по его мнению, общие обстоятельства жизни Заречной поразительно напоминают ситуацию Золушки из известной сказки Шарля Перро. Скрытно, волшебным образом переведенный из «грязи» («киевский мещанин») в «князи» Принц-Треплев и Золушка-Нина могут восприниматься уже не только как молодые люди конца XIX века, но одновременно и как персонажи сказочно-литературной прозы. Его величество стиль галантно уступает место художественно привлекательной стилизации. Но умело затаившаяся сказка к концу выворачивается наизнанку: вместо счастливого финала, пишет Кубасов, «“Принц” застрелился, а “Золушка” стала провинциальной актрисой средней руки». Чайка потеряла-таки свою туфельку – Золушка осталась *без крыльев...*

В череде бескрылых персонажей «Чайки» наиболее *окрыленным* является Дорн, считает Н. В. Сакрэ («Асклепий или Аполлон? Загадочный образ доктора Дорна в пьесе А. П. Чехова “Чайка”»). И еще, по его мнению, среди множества чеховских героев-врачей именно Дорн наиболее полно отражает сущность автора. Дорн, будучи в Генуе на морском берегу, подумал почему-то о Мировой души из Костиной пьесы: его ощущение от слияния с толпой на набережной напомнили ему прежние впечатления на вечернем берегу озера. Совпало что-то очень важное и, быть может даже – главное. Как и чем обозначить это главное, мы не находим слов, но что совершенно точно – *соощущаем* это.

Существенную часть в данном сборнике занимают работы, касающиеся судьбы великой чеховской пьесы, ее адаптаций и вариаций в художественной культуре XX и XXI в.в. – на материале современной литературы, театра и кино.

«...адаптация в современном понимании, – указывает Е. К. Муренина («“Чайка” А. П. Чехова в креативной памяти культуры: проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте»), – процесс исторической и художественной конкретизации, который определяется не только явными формальными различиями между разнообразными медиумами (литературы и театра, литературы и кино, литературы и балета, и т. д.), но и “субъективностью” определённого адаптатора, его взглядом на материал». Значимость адаптации как важнейшего способа креативного драматического воображения в эпоху глобализации культуры несомненна, подчеркивает Е. К. Муренина. Однако позитивный капитал адаптационных практик ещё и в том, что они способны влиять не только на мировосприятие обыкновенных зрителей, но и на траекторию исследовательских интересов. В силу взаи-

мообусловленности этого процесса, меняется и интерпретационный потенциал чеховского текста.

Потенциал, прямо скажем, накоплен изрядный.

Все более перспективным полем интерпретационных поисков становится современный мир музыки, балета, оперы. В данном сборнике возможности адаптаций и вариаций Чехова иллюстрируются разными примерами в статьях В. О. Чушкиной («“Чайка” А. П. Чехова на русской балетной сцене»), Б. Ф. Егорова («О Майе Плисецкой и о балете “Чайка”»), С. И. Воложина («Щедрин. “Чайка”»), В. В. Жалнина («“Чайка” Томаса Пасатьери: оперное воплощение чеховской пьесы»), К. В. Толчеевой [«Ностальгия по будущему» на подмостках Авиньонского театрального фестиваля (о современном прочтении пьесы А. П. Чехова “Чайка”)], В. А. Борбунюк («“Любовь с видом на озеро”: харьковское “отражение” “Чайки”»), А. Д. Галимуллина («“Чайка” А. П. Чехова на сцене театра Г. Камала: аспекты художественной интерпретации»). Подобного рода толкований и перетолкований не только «Чайки», но и ряда других произведений Чехова (пьес, рассказов), набралось в мировой культуре так много и такого разного качества и уровня, где есть всё – от серьёзного до курьёзного, что впору изучать и обобщать накапливаемый опыт: проводить специальные конференции на эту тему, издавать сборники типа «Чехов. Вариации» и т. д. и т. п. Из числа известных экранизаций «Чайки» хотелось бы выделить старую картину режиссера Сидни Люмета (США, 1968) с Симоной Синьоре в роли Аркадиной и Ванессой Редгрейв в роли Нины (она была показана участникам III Скафтымовских чтений), «Малышку Лили» режиссера Клода Миллера (Канада-Франция, 2003), «Бёрдмэн» режиссёра Алехандро Г. Иньярриту (США, 2014) и еще один недавно выпущенный на экраны художественно-документальный фильм «Ольмо и Чайка» (Дания / Франция / Бразилия / Швеция / Португалия, 2015; авторы сценария и режиссеры – Леа Глоб и Петра Коста). С последним из названных фильмов своеобразно соотносится, рифмуется и отечественная документальная картина «Я – Чайка!», посвященная актрисе Валентине Караваевой. Об уникальном опыте этой многожды Чайки упоминается в предисловии к публикации в нашем сборнике дневников американской актрисы итальянского происхождения Франчески Де Сапио «Нина в доме Страсберга», тоже длительное время работавшей над этой ролью в студии знаменитого Ли Страсберга. О занятиях с итальянскими уже студийцами Школы мэтров (“Ecole des Maîtres”) и подготовке там спектакля идет речь в материале «Итальянская “Чайка” Някрошюса», который, как пишет Аннализа Бьянко, помогает нам понять, как драмы Чехова принимают у Някрошюса скорее трагикомическое, нежели элегическое звучание, становясь не столько «мелодией исчезнувшей и посредственной жизни», сколько «какофонией краха целой культурной и исторической эпохи».

Число литературных адаптаций чеховской «Чайки» продолжает расти – и вслед за давней уже американской версией Стивена Дитца «Нина. Вариации...», над которой автору этих строк доводилось работать на сцене, появилась новая пьеса румынского драматурга-абсурдиста, живущего во Франции Матея Вишнека «Нина, или О непрочности набитых соломой чаек», которые мы публикуем. Интересная пьеса-эксперимент Вишнека – о людях, не способных на эксперимент и, кажется, уже ни на что не способных. Это откровенная «Анти-Чайка», ибо в основе ее сюжета – отчаянно полемическая подмена символа: вместо живой парящей в небе птицы – ее чучело. Эпиграфом к этой пьесе, по-видимому, могли бы стать чебутыкинские слова: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет...» Боящиеся привидений трое ее героев – сами привидения, призраки...

Понять Треплева нам помогает знаменитый Антуан Витез, переведивший, в частности, чеховскую «Чайку» и написавший в своей книге «Театр идей»: «Посмотрите на холм, там

множество теней, и нам вспоминается Жан Вилар; есть и другие, они появились там раньше; туда нас влечет ностальгия, я бы сказал ностальгия по будущему. Это место толкает на поиск новых форм, подобно тому, как иные места требуют возвращения к старым формам и почитания прошлого». «Ностальгией по будущему» назвали свой спектакль его создатели из бельгийского Théâtre Océan Nord, перевод пьесы Антуана Витеза, режиссер Мирьям Садюи [см. статью К. В. Толчеевой «“Ностальгия по будущему” на подмостках Авиньонского театрального фестиваля (о современном прочтении пьесы А. П. Чехова “Чайка”»)]. Не рискуя пускаться в сравнения, заметим, тем не менее, что их харьковские коллеги из театра «Новая сцена» поступили равно противоположным образом: вначале они осуществили более модернистскую постановку чеховской пьесы под названием «Йа, Чайка» (2010), а уже потом, в 2012 году, трансформировали свой первоначальный замысел в более привычную для зрителей версию (см. статью В. А. Борбунюк. «“Любовь с видом на озеро”: харьковское “отражение” “Чайки”»). Все рифмуется и повторяется в театральном мире: своими сценическими успехами Аркадина обязана именно Харькову, а та же Раневская, например, спит и видит себя во Франции... Так или иначе, многие интерпретаторы «Чайки» идут, если можно так сказать, проторенной тропой ее героя Треплева, в той или иной степени повторяя его художественные подвиги, приходя к осознанию того, «что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души».

Чеховская «Чайка», безусловно, – пьеса трудной судьбы, но судьбы счастливой и неповторимой, обеспечившей ей вечный полёт в искусстве, мало зависящий как от молодящихся под Треплева плешивых новаторов-модернистов, так и от косящих под Тригорина усталых архаистов, неизменно норовящих осуществлять свои нечистые замыслы с чистого, так сказать, листа, не видящих особой разницы между шарами бильярдным и земным. Чеховская «Чайка» – пьеса крайностей, презирующая, игнорирующая середину; убить ее легко, невероятно труднее – ее спасти, не превратить в чучело. «Чайка» – горькая комедия о ненаписанном, непрожитом, недочувствованном.

В чеховских пьесах зримо торжествует повседневность с большой буквы. В «Чайке», пьесе о людях искусства, желание избежать повседневности, оторваться от нее достигает критического предела. Ранние мысли А. П. Скафтымова об этой пьесе приводит, в частности, Н. В. Новикова [«А. П. Скафтымов. “Чайка” среди повестей и рассказов А. П. Чехова (подготовительные материалы)»]. Одну из ведущих структурных опор сюжета «Чайки» Скафтымов видит в «многомотивности (у всякого своя драма)». Как это перекликается со словами одного из персонажей Пиранделло: «Драма заключена в нас; мы сами – драма» (1921). «В сущности, – пишет В. В. Прозоров («“Чайка” А. П. Чехова в научном творчестве и в жизни А. П. Скафтымова»), странная комедия Чехова про “пять пудов любви” удивительно точно, не по внешнему даже рисунку, но по самой природе чеховского мироотношения, по природе драматически сложных взаимосвязей героев, созвучна личности и судьбе Скафтымова». Не так уж и трудно увидеть Скафтымова в чеховском Тригорине, например, или (период после ухода на пенсию) в том же профессоре Серебрякове... А вот уж и Прозоров тоже, вослед за своим персонажем, выходит на лирическое откровение: «Человек полон надежд на органичное сплетение желанного и реального, мечты и данности, тоски по теплу и действительного тепла, а явлены ему одни соприкосновения, порывистые, страстные, нервные, печальные... У Чехова в “Чайке” слово-лейтмотив – счастье. По-настоящему недостижимое личное счастье». Открывший в пьесе Чехова немало лирических соприкосновений, Скафтымов, как оказалось, и сам трижды – воодушевленно и отчаянно – прошел сквозь волшеббно-тревожащий, увлекающий в душевный полёт их строй и, наверное, пото-

му, состарившись и пережив многие житейские невзгоды, внутренне уцелел, сохранился как личность. «Мы сами – драма»...

Необходимость в полёте ощущали не только многие герои «Чайки» и ее автор в их и собственном лице. Ощущал ее и много и талантливо писавший о Чехове Скафтымов, публикация которого в данном сборнике заканчивается, например, так: «Начать так: Приходилось говорить о том, в чём состоит главный жизненный драматизм, воспроизводимый в пьесах Чехова. Хочу отметить, что этот драматизм принадлежит не только пьесам и повестям и рассказам. Отт...»

Начать – не кончить, Рукопись обрывается, замысел, когда-то зародившийся в недрах подсознания, намечен в черновиках, но не доведен до конца. Необходимость в продолжении и развитии остаётся. Это что-то сродни потребности в полёте, выявленной в пьесе «Чайка». Полёт продолжается...

Ю. Н. Чумаков, выпорхнувший в свое время из саратовского филологического «гнезда», написал в письме от 16 октября 2015 года автору публикуемой в данном сборнике статьи (В. Ш. Кривонос. Ю. Н. Чумаков, А. П. Скафтымов и саратовское филологическое «гнездо»): «Скафтымовские конференции, конечно, следует продолжать. Надо посмотреть на теоретико-историческое лицо А<лександра> П<авловича>. А про Чехова можно предложить такую тему: “Чехов как предыстория”. Это должно быть не культурно-историческим контекстом, а попыткой понять, как в Ч<ехове> начался 20 век».

Чехов и XX век – тема, конечно, не просто обширная и необходимая, она прежде всего – всемирная. Судьба одной из лучших чеховских пьес «Чайки» – лишнее тому подтверждение.

В. В. Гульченко

* * *

Все произведения А. П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М.: Наука, 1974–1983). В тексте в квадратных скобках буквой «С» обозначены сочинения, «П» – письма, римской цифрой – том, арабской – страница.



I.
**ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ
НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА**

А. П. Скафтымов

**«Чайка» среди повестей и рассказов А. П. Чехова
(подготовительные материалы)**

Публикация, вступительная статья, примечания Н. В. Новиковой

Аннотация. Предлагаемой публикацией вводятся в научный оборот черновые заметки, аналитические наброски, планы из рукописного наследия А. П. Скафтымова, охватывающие почти двадцатилетний период (со второй половины 1920-х по середину 1940-х годов) изучения исследователем вопроса об «идейных» и «структурных» «аналогиях» между пьесами А. П. Чехова и его повестями и рассказами. В центре внимания – подготовительные материалы к статье ««Чайка» среди повестей и рассказов А. П. Чехова».

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Чайка», рассказы и повести Чехова 1885–1900 годов, аналогии, А. П. Скафтымов, рукописные материалы.

Skaftymov, A. P.

**“The Seagull” among A. P. Chekhov’s novels and stories
(preparatory materials)**

Publication, introductory article, and comments by N. V. Novikova

Abstract. This publication introduces rough notes, analytical sketches, plans from handwritten heritage of A. P. Skaftymov, covering a twenty-years period (from the second half of 1920s to the middle of 1940s). The researcher studies the question of “ideological” and “structural” “analogies” between A. P. Chekhov’s plays and his novels and stories. The main attention is attracted to the preparatory materials of the article “*The Seagull* among A. P. Chekhov’s novels and stories”.

Key words: A. P. Chekhov, “The Seagull”, Chekhov’s stories and novels of 1885–1900, analogies, A. P. Skaftymov, handwritten materials.

В преамбуле к публикации скафтымовской статьи ««Чайка» среди повестей и рассказов А. П. Чехова» нам уже доводилось ссылаться [Новикова 2015: 28] на итоговую чеховедческую мысль исследователя о том, что «не только в идейном, но и в структурном отношении в пьесах Чехова имеется много общего с его повестями и рассказами» [Скафтымов 2008: 481]. Соб-

ственно в статье, формирование корпуса которой приходится примерно на то же время, что и финальной «чеховской», А. П. Скафтымов опирается на высказанную им «в прежних сообщениях о Чехове» идею: «своеобразные особенности» чеховской драматургии «складывались в зависимости от особого содержания открытого им жизненно-драматического конфликта» [Новикова 2015: 36]. Исходя из этого, он обоснованно полагает, имея «в виду <...> главные четыре пьесы: “Чайка”, “Дядя Ваня”, “Три сестры” и “Вишнёвый сад”», что «драматургия Чехова <...> находится в непосредственной связи с его повестями и рассказами» [Новикова 2015: 36].

Перед исследователем, уловившим «нечто специфическое» в чеховской «постановке вопроса о том, что человеку мешает жить» [Скафтымов (2) 1998: 179], явственно предстаёт следующее: «В творчестве Чехова чаще всего человек взят в моменты <...> лишений. Очень многие рассказы, повести и все большие пьесы Чехова останавливаются именно на той конфликтной ситуации, когда в силу каких-то серых, мелких, безличных обстоятельств человек оказывается не имеющим того, что могло бы составить ему радость» [Скафтымов (2) 1998: 179]. Концептуальное суждение о художественной данности, связывающей всё чеховское творчество воедино, логически мотивирует дальнейшие шаги: «Эту тему в творчестве Чехова можно было бы проследить в некоторой эволюции» [Скафтымов (2) 1998: 179]. Именно этому – рассмотрению проблемно-тематической доминанты чеховского воссоздания жизни «в некоторой эволюции» – и посвящена скафтымовская статья, полный текст которой увидел свет более чем на семьдесят лет позже её написания.

Целостное единство мира, созданного А. П. Чеховым, открывается А. П. Скафтымову с идеей «медленного чтения» и благодаря ему прочувствованно постигается. В чеховедении второй половины 1920-х годов и двух последующих десятилетий, на которые пришлось скафтымовское погружение в творчество А. П. Чехова, такое прочтение классика явилось бы откровением. Сошлёмся при этом на деликатную оценку ситуации в заключительных строках Предисловия к авторитетному пушкинодомскому изданию неопубликованных материалов «по Чехову», приуроченному к двадцатилетию со дня смерти писателя: «Последние два десятилетия литература протекала у нас в стиле, противоположном стилю Чехова. Быть может, поэтому им до сих пор так мало занимались. Предстоит, кажется, время, когда внимание к его творчеству должно будет возрасти. Настоящая книга пусть послужит к этому одним из толчков» [Чехов 1925: 10]. Скафтымовское постижение А. П. Чехова, в те годы протекавшее подспудно, облекавшееся только в изустную форму, намного опережало время, тем более это касается прочтения «Чайки» в контексте чеховской прозы. Оно, как уже сказано, увенчивается попыткой развёрнутого высказывания, хотя им не заканчивается, а почти двадцатилетний процесс созревания обобщающей работы наглядно предстаёт в целом ряде «разножанровых» черновых заметок и аналитических набросков, выявляющих «аналогии» [Скафтымов 2008: 481] между мелиховской пьесой и прозой драматурга.

Рассмотрим этот процесс, по возможности реконструируя его последовательность. Судя по всему, начальный результат раздумий на тему, органическую природу которой для художника удалось распознать исследователю, запечатлелся в карандашном наброске Плана «Пьеса Чехова “Чайка” среди его повестей и рассказов» (I). С большой долей вероятности появление его можно отнести ко второй половине 1920-х годов, точнее – к последней их четверти [Новикова 2015: 28-29]. Фактически здесь идёт речь о выявлении «общехарактерного для чеховской драматургии», что связывает этот План, намечающий направление анализа, и с «Драмами Чехова», и со статьёй о «Чайке» вкпе с черновиками к ним [Новикова 2014], но в свете обозначенной заголовком темы это «общехарактерное», безусловно, проецируется на чеховскую прозу.

К первоначальному наброску Плана задуманной статьи примыкает подборка цитат (II), извлечённых из чеховских рассказов конца 1880-х годов («Перекати-поле», «Отец», «Свирель», «Почта»). Они сопровождаются краткими комментариями исследователя, обнаружившего между рассказами структурно-содержательную связь: «внешнее и внутреннее в противоречии и несоответствии» (здесь и далее подчёркнуто А. П. Скафтымовым. – *Н. Н.*). О том, что эти записи, объединённые заглавным вопросом, появились не раньше начала 1930-х годов, говорит обозначение тома и страниц при цитировании текстов: учёный пользовался «прозаическими» томами 1931 года издания [Чехов 1930–1933], вскоре после выхода пополнившими его библиотеку. По-

путно заметим, что некогда принадлежавшие Скафтымову книги, почти полвека находящиеся в фондах ЗНБ СГУ, благодаря многочисленным пометкам, являются ценным источником для изучения творческой лаборатории учёного.

По логике вещей, далее следует расположить списки текстов, отобранных А. П. Скафтымовым для изучения под выбранным углом зрения. Их шесть, разных «модификаций», четыре считаем допустимым дать, по мере разрастания, подборкой. По всей видимости, открывает её круг произведений, объединённых вопросом «О счастье» (III). Сюда, начиная с рассказа 1885 года «Егерь», включены преимущественно рассказы 1886–1887 годов и вслед за этим, со «Степи», ещё четырнадцать произведений, предваряющих «Чайку», и одно – следующее за ней, замыкающее ряд из более чем тридцати наименований. Таким образом, намечается фронт работ. То, что этот перечень записан на обороте требований к подготовке аспирантов, которым предстоит сдавать экзамен по иностранному языку, позволяет отнести исследовательскую заготовку к началу 1930-х годов: с 1931 по 1948 годы А.П. Скафтымов – профессор Саратовского педагогического института по кафедре русской литературы [Литературоведы Саратовского университета 2010: 221], значит – потенциальный научный руководитель.

Затем, вероятно, в исследовательском понимании природы счастья чеховских героев отдельно вырисовывается характерная «чайкинская» грань: «О счастье в актёрской и писательской среде» (IV). Три рассказа из отобранных девяти попадают сюда из предыдущего списка. Судя по внешним признакам, к нему, как и к первому, автор не раз возвращается, дополняя и уточняя, начиная оснащать элементами наблюдений и цитирования. Следующий фрагмент, на наш взгляд, – «К повести “Три года”» (V), который перерос в список по мере расширения тематических горизонтов анализа. Около двух десятков произведений, выстроенных как минимум в два приёма, пронизаны, с точки зрения учёного, одной мыслью: «нет счастья». Здесь тоже есть повторы, что само по себе подтверждает высокое разрешение исследовательской оптики, в цепочке созвучных пьесе произведений появляется «потомная» прописка. Но не только, казалось бы, столь малый шаг может свидетельствовать о продвижении работы. На обороте этой записи – машинописный фрагмент расписания: «Установочная сессия для нового набора. Литературный факультет». Такого рода бумага могла появиться в руках А.П. Скафтымова потому, что с 1932-го до 1934-го года он был заведующим литературным отделением Пединститута, а после его преобразования в факультет русского языка и литературы, по 1938-й год, – деканом [Литературоведы Саратовского университета 2010: 221]. Относим этот и предыдущий фрагменты к верхней границе должностных периодов, соотносясь с логической последовательностью исследовательского процесса.

Определить временную прикреплённость следующего списка текстов (VI), самого крупного и по количеству (около сорока), и по жанровому составу (повести и пьесы), можно, исходя только из содержания записей: какие бы то ни было опознавательные знаки отсутствуют. Он тоже вырастает из наблюдений над рассказами 1886–1887 годов, вылившимися уже в формулировки обобщённого характера, которые буквально повторяют скафтымовские суждения о содержательном составе «Чайки» («Неразделённость. Одиночество» – в связи с рассказами «Тоска» и «Ванька», «Томление о счастье и бессмыслие жизни» – по поводу рассказа «Счастье») [Скафтымов (1) 1998; Новикова 2014]. Однако состоит этот список по преимуществу из произведений «последственных», по «Крыжовник» включительно, и выглядит более динамично, чем предыдущие. Надо полагать, что появлению этой его части предшествовал определённый интервал – для накопления образно-тематического материала, для вынашивания идеи. При этом летучие замечания о самой «Степи», а также о «Скучной истории» и «Мужиках», подобные ответвлениям от общего ствола, позволяют предположить, что пристальное рассмотрение этих художественно значительных произведений – на повестке дня исследователя. Впечатляющие намётки работы появились, скорее всего, во второй четверти 1930-х годов.

Дополнительным подтверждением готовности исследователя к аналитическому освоению выделенных произведений можно расценивать записи на трёх одинаковых миниатюрных листках из блокнота (VII). По всей видимости, делаются они почти одновременно относительно друг друга и относительно только что показанного списка, или, возможно, с некоторым его опереже-

нием. А. П. Скафтымов обращается к трём сборникам мемуарно-эпистолярно-библиографического профиля, посвящённым А. П. Чехову, и точно фиксирует в них то, что имеет отношение к назревшим вопросам проводимого исследования. По ходу его, как свидетельствуют выписки, возникает необходимость вернуться к Л. Толстому. И хотя диапазон издания этих книг – от 1925-го по 1930-й годы, востребованы они оказались, скорее всего, чуть позже, когда для А. П. Скафтымова актуализировалась проблема «Чехов и Толстой» [Новикова 2008]. В её русле учёный предполагает закономерным интерпретировать содержание зрелых чеховских рассказов и повестей, которые почти в том же составе фигурируют у него в окружении «Чайки» (VIII). По мнению А. П. Скафтымова, в «теме о недостатке взаимной участливости и моральной бережности в бытовых отношениях людей друг к другу», зримо проступающей в «Чайке» и отчётливо прорисованной исследователем в черновиках и в статье о ней, равно как и в статье о пьесе «среди повестей и рассказов А.П. Чехова», «идейная близость к Толстому представляется наиболее ощутимой». Поскольку приведённый отрывок – извлечение из незавершённой скафтымовской работы об А. П. Чехове и Л. Толстом в части рассмотрения пьесы «Леший», отнесём его к середине 1930-х годов [Новикова 2012].

Временная идентификация следующего фрагмента – Плана, говорящего о продолжении движения в означенном направлении (IX), более гарантирована в плане точности, поскольку запись ведётся на страницах «Лекции проф<ессора> Скафтымова в Доме политпросвещения», дата которой проставлена: «8/ I 1939 года». Не вдаваясь ни в программное существо проблемы «Чехов и Толстой», ни в тонкости соотношения исследователем художественно выраженных позиций, коснёмся «нашей» стороны ключевых пунктов Плана. В сравнении с Л. Толстым высвечивается, как убедительно показывает А. П. Скафтымов, творческая избирательность автора «Чайки», его сосредоточенность на «событиях и ситуациях, обнажающих тоску о счастье, чувство не моральной удовл<етворённости>, а общей неполноты». Из этой точки исследователю открывается подлинно чеховский пафос: «Цель – счастье, и счастье не мор<альное> совершенство само по себе, а во всех радостях жизни, наполненности дух<овными> радостями, духовн<ое> богатство, дух<овное> изящество, широта и красота жизни».

По всей видимости, точно схваченным «ощущением неустроенности жизни» переключается с предыдущим следующий отрывок (X). «Эта линия» рассказов конца 1880-х годов, особенно рельефно представленная в «Степи», продолжается, по А. П. Скафтымову, «пьесами». Так, впервые в рукописных заметках, вербализуется центральное положение исследования. «Тема интеллигенции», затронутая здесь же, в том числе ссылками на узловые «толстовские» произведения А. П. Чехова, опирается на раздумья об «общем и различном» великих мастеров слова, что не переставало занимать исследователя во второй половине 1930-х годов. Если учесть, что на обороте этого краткого проспекта – фрагмент машинописи с несколькими наименованиями из списка источников к книге А. П. Скафтымова «Преподавание литературы в дореволюционной школе. 1840–1860-е годы», увидевшей свет в 1938 году, то наши предположения о перекрёстном, из разных «углов», рассмотрении именно в те годы контекста «Чайки» окажется правомерным.

Первая попытка охвата этого контекста без учёта толстовской точки отсчёта, – в записи о «подходе к человеку» (XI). Применительно к содержательным началам пьесы, до конца 1930-х годов А. П. Скафтымовым многократно подчёркнутым, выделяются созвучные им конфликтообразующие моменты чеховской прозы большого диапазона. Следовательно, определение существа конфликта в «Чайке» опирается на прецеденты его бытования в эпической области чеховского творчества. Соотношение драматургического и прозаического позволяет исследователю обнаружить ещё одну общую грань рассматриваемых художественных явлений, различить важнейший аспект их авторской трактовки: «новая мысль» – о неотвратимости трудной стороны жизни. Исследователь обнаруживает внутреннюю связь между положением героев «Чайки» и положением героев «Скудной истории», «Чёрного монаха», «Студента», которых охватывает «тоска по идее». Остаётся добавить, что на обороте этого фрагмента – часть аспирантского плана занятий, судя по почерку и перечню дисциплин, – А. Ф. Будникова, 1940–41-го учебного года. На обороте правой стороны этого плана – выписка из письма А. П. Чехова Я. П. Полонскому, прочи-

танного А. П. Скафтымовым по книге «Несобранных писем» А. П. Чехова 1927-го года издания (XII). Озаглавлена цитата по названию одноимённого рассказа: «Счастье».

Далее – вновь «о счастье» (XIII): так А.П. Скафтымов предваряет выписки из незаконченного рассказа «Расстройство компенсации», вошедшего в двенадцатый том чеховского собрания сочинений. Но мы помещаем эти препарированные цитаты из тома 1933-го года не рядом с подборкой подобных, а среди тех записей, которые «прописаны» в начале 1940-х годов, потому что полагаемся на несколько внешних подсказок: перед нами – восьмушка тетрадного листа в зелёную клетку, на такой же бумаге – следующий фрагмент «Чехов» (XIV), на такой же – часть записей по прочтении «Войны и мира», сделанных в начале 1940-х годов и ставших подготовительными материалами к статье «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого “Война и мир”». То, что вопрос о счастье – магистральный в скафтымовских черновиках о «Чайке» и её окружении, и то, что к двенадцатому тому исследователь обращается многократно, до и после этих выписок, не требует доказательств: их привязка к какому-то одному времени не отвечает действительному ходу аналитической работы. Кроме того, отнесение двух соседних записей к началу четвёртого десятилетия, вне всякого сомнения, мотивируется содержательно, выверенной формулой одного из сугубо чеховских драматургических принципов: «Несоответствие реалий жизни <...> мечте» (XIV).

А вот фрагмент «Рассказы о тоскующем человеке» (XV) по видимым признакам может иметь отношение к разным периодам скафтымовского прочтения «Чайки» через призму прозы А. П. Чехова. Совершенно очевидно, что он состоит из двух частей: подробности перечня рассказов 1885–87-го годов отсылают его к началу 1930-х, а явно не одномоментные дополнения, начиная со «Степи», скорее всего, – к началу 1940-х. Включённым сюда ответом на вопрос, «что мешает», этот двусоставный список переключается со следующим, так и озаглавленным: «Что мешает» (XVI). Второй список, состоящий из меньшего количества рассказов той же поры, оформлен так же, как это делалось десять лет назад, но на четвертинке индивидуального учебного плана «неопознанного» аспиранта, где нашлось ему место, есть клише для обозначения даты заполнения документа: «“__” _____ 194 г<ода>». В обоих списках на первом месте фигурируют «деспотизм» и «обывательство», что тоже позволяет говорить об их временном родстве и – о не меняющихся с годами правилах исследовательского труда, выработанных А. П. Скафтымовым.

На другой четвертинке того же листа (XVI) – наброски цитатного пересказа с элементами наблюдений над текстом «Поцелуя» (XVII). Соседняя четвертинка этого фрагмента того же аспирантского плана нашлась в папке «Л. Т.<олст>ой и Чехов». На ней – вопрос к предстоящему экзамену по русскому фольклору («Воинские былины») и его дата: «20 апреля 1943 года». Там же – ещё одна четвертинка того же листа с записями под заголовком «Особо. О толстовстве», что вновь свидетельствует о перемежающемся процессе освоения А. П. Скафтымовым этих наукоёмких тем.

Надо полагать, что воспользоваться заполненными бланками аспирантских планов в качестве черновиков научный руководитель мог только по прошествии времени, если они не были испорчены при составлении. Стало быть, появление скафтымовских записей можно ожидать как минимум после выполнения запланированного. Это распространяется ещё на один набросок – «К “Чайке”» (XVIII), который помещается на четвертушке титульного листа индивидуального плана аспирантки Татьяны Евгеньевны Серовой, закончившей пединститут в 1942 году, как значится в соответствующей графе, следовательно, планировавшей свою учебную деятельность в качестве аспирантки не раньше, чем на 1942–43-й учебный год. Кстати, ещё раз заметим, что другая часть того же листа становится импровизированной обложкой для черновых записей к статье об образе Кутузова и философии истории в «Войне и мире». Ставя перед собой задачу «анализом установить, как делается тёмное, серое и как светлое», исследователь имеет в виду распознавание «самой мечты», как она раскрывается в пьесе, и ретроспекцию этого художнического процесса в рассказах А.П. Чехова, в том числе и в «Поцелуе».

Помимо разного рода представляемых здесь записей, к подготовительным материалам статьи о «Чайке» среди повестей и рассказов А. П. Чехова следует отнести ещё целый ряд, посвя-

щённых «Степи», «Скучной истории», «Палате № 6», «Моей жизни», «Дому с мезонином». Заметим, что аналитический абрис рассмотрения А. П. Скафтымовым этих «локусов» намечает не только их точки соприкосновения с «Чайкой», но и затрагивает иные содержательные пласты, предуготовливает целостное, индивидуализирующее постижение этих развёрнутых сочинений. Безусловно, наброски внеконтекстного плана их прочтения заслуживают специального внимания, однако, предваряя обращение к скафтымовским заметкам об их содержании и форме безотносительно драматургического древа, приоткроем наблюдения над их проекцией на мелиховскую пьесу. Коснёмся, к примеру, наиболее компактного фрагмента из всех имеющихся – «Дома с мезонином» (XIX). Средоточие постижения А. П. Скафтымовым духовно-нравственных готовностей и художественной сути главного героя – в первой же строке: «Как далека мечта от реальности». Толкование вопросов, стержневых для чеховских героев прозы и пьесы, в таком ключе идёт, как мы видели, по нарастающей. Оно узнаваемо и вместе с тем ему присуще нечто новое: учёный по-прежнему акцентирует мысль о «невыполнимости мечты» и соответственно – о внутреннем драматизме пути художника, который, как и автор, «знает» о недостижимости счастья. Не исключим того, что это состояние было «внятно» и А. П. Скафтымову как читателю А. П. Чехова. С большой долей вероятности можно отнести эти размышления к исканиям учёного середины 1940-х годов: по правому краю оборотной стороны наброска осталась дата, проставленная или под несохранившимся письмом, или под официальным документом: «19/VII 44 г<ода>».

Об «условиях личного счастья», как их понимал создатель «Чайки», – выписки из чеховских «Записных книжек», сохранившиеся на четырёх четвертинках машинописной «Повестки дня заседания Исполкома Октябрьского райсовета депутатов трудящихся г. Саратова на 25 января 1945 года» (XX), переданной «Чл<ену> Исполкома т<оварищу> Скафтымову», как проставлено сверху красными чернилами.

И, наконец, запись итогового характера – «Чехов впервые подглядел, что всем другой жизни хочется» (XXI). Исследователь верен себе: без ритуального идеологического пунктира или нажима, без терминологических ухищрений и наукообразных построений, напротив – психологически мотивированно, личностно объективно, человечески внятно он излагает стержневую мысль о «главном жизненном драматизме, воспроизводимом в пьесах Чехова», и «отмечает», что «этот драматизм принадлежит <...> и повестям и рассказам. Оттуда вышел». Уникальная в своей простоте и явственности концовка, возвращая к первоначальному Плану, убеждает в органическом соответствии скафтымовского ключа к чеховской художественной тайне, в оптимальности всего хода исследовательской разработки темы. Как нередко бывает у А. П. Скафтымова, близкий к завершению результат длительного труда отражает понимание его перспектив.

Записи, которые велись на протяжении многих лет и явились в конечном итоге «воздушной громадой» целенаправленного и вместе с тем разветвлённого, широкозахватного прочтения чеховской «Чайки» в контексте прозы писателя, собранные вместе, выглядят довольно пёстро: они на «бумажных носителях» разного формата, вида, качества; сделаны чернилами разного цвета, включая экзотические оттенки, простым, красным и синим карандашами, это же касается и подчёркиваний, причём показательно то, что смешение «красок» встречается на отдельно взятом листке, а это говорит о неоднократном возвращении исследователя к своим записям с потребностью уточнения, дополнения, углубления мысли.

Для воспроизведения зачёркнутых реалий текста и вставок (чернилами, простым и красным карандашами) прибегаем к квадратным скобкам, в них же – пометки, касающиеся внешних признаков рукописного источника, и в отдельных случаях – полные цитаты из чеховских произведений или из писем для сравнения с ними специфически усечённых исследователем. С помощью угловых скобок восстанавливаем сокращённые слова (замена скафтымовского «члк» специально не оговаривается). Публикуем черновики, по большей части устранив пунктуационную незавершённость, в отдельных случаях корректируем расстановку знаков препинания, сохраняя в то же время эффект спонтанности некоторых записей и воспроизводя графически значимые элементы черновика, придерживаясь авторской графики. Нам уже приходилось обращать внимание на то, что графический рисунок скафтымовских заметок имеет значение: он обнажает логику развития

мысли, структурно воспроизводит ключевые звенья анализа и систему дополнительных аргументов, свидетельствует о степени созревания идеи, наконец, передаёт внутреннее состояние исследователя. Сопровождаем публикацию, где это возможно, дополнительными сведениями: о «происхождении» рукописной страницы и о ссылках исследователя на относящиеся к анализу источники, что позволяет более точно определить временные рамки публикуемых материалов. Сгруппированные и единичные, для удобства восприятия они нумеруются римскими цифрами и отделяются друг от друга звёздочками.

Литература

Литературоведы Саратовского университета. 1917–2009: Материалы к биографическому словарю / Сост. В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; Под ред. В. В. Прозорова. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. 288 с.

Новикова Н. В. А. П. Скафтымов: «Чехов и Толстой» (Постановка проблемы. Подготовительные материалы) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 3. Ч. II. Сентябрь 2008. С. 82-92.

Новикова Н. В. Логика сопоставительного анализа в рабочих записях А. П. Скафтымова («Чехов и Толстой») // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: статьи, публикации, воспоминания, материалы / редкол.: В. В. Прозоров (отв. ред.) [и др.]. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 181-194.

Новикова Н. В. «Существо драматического сложения» пьесы А. Чехова «Леший» (по рукописям А. Скафтымова) // Философия Чехова: Материалы международной научной конференции. Иркутск, 2-6 июля 2011 г. / Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012. С. 169-193.

Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): Коллективная монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 17-35.

Новикова Н. В. Из рукописей А. П. Скафтымова: «“Чайка” среди повестей и рассказов А. П. Чехова» // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 7-9 октября 2014 г.): Коллективная монография / редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Барушина, 2015. С. 28-48.

Скафтымов А. П. (1) [О «Чайке»] / Подгот. текста А. А. Гапоненкова, К. Е. Павловской; Примечания А. А. Гапоненкова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 154-170.

Скафтымов А. П. (2) «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова. II. / Сост., вступит. заметка, подгот. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 178-184.

Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес Чехова // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3 / Составители Ю. Н. Борисов и А. В. Зюзин, примеч. составила Н. В. Новикова. Самара: Изд-во «Век # 21», 2008. С. 443-481.

Чехов А. П. Затерянные произведения, неизданные письма, новые воспоминания, библиография. Под ред. М. Д. Беляева и А. С. Долинина. Труды Пушкинского Дома. Л.: Атеней, 1925. 304 с.

Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. М.: Л.: Госиздат, 1930–1933.

I.

1¹

К плану «Пьеса Чехова “Чайка” среди его повестей и рассказов»².

– Обычно считалось, что «Чайка» то-то...
– Не то. Эта тема не охватывает.
В какой-то мере касается Треплев<a>,
Тригорин<a>, но и в них не о том,
в Нине Заречн<ой> и совсем не это,
Аркадина тоже какой-то эпизод,
но не о том. И ряд иных
персонажей, совсем не связанных
с этой темой ни по поступкам, ни
по интересам, ни по разговорам.

2

– Общее для всех – неудовлетворённое
томление, какое-то невероятн<ое>
и желанное счастье жить и страдать.
Что-то преграждает. Взята ситуация,
когда никто не виноват в этой
неустроенности – обладают
неразделённой любовью –
никто не виноват в этом. Сценическая
сосредоточенность на этом.
1-е действие, второе, третье, 4-е,
общая душ неустроенность. Тут тема
искусства – с этой стороны – счастье
деятелей, издали и вблизи,
для них, и как это другим кажется.
По действиям... и тут и того –
для большинства срединно-будничное
состояние остаётся. Для некоторых

3

– окончат<ельный> крест (Треплев),
– для других (положит<ельное> решение) – жизнь
подвиг для высшей цели.
Только это даёт бодрость и
удовлетворённость.
– Итак³, «Чайка» посвящена такой-то теме.

¹ Нумерация авторская.

² Здесь и далее, тем же карандашом, подчёркнуто в рукописи.

³ Вставка сверху: «Надо ли это “итак...”?». От подчёркнутого слова по левой стороне страницы вниз до конца – вертикальная черта простым же карандашом.

Взят человек в буднях с его томлением.
Характерно чеховское.
Не лучше ли сразу – с постановки вопроса⁴
об оптимизме и пессимизме⁵,
о преобладающем тонусе,
о счастье и несчастье, о том, чем жизнь
наполняется и как это содержание переживается⁶.
При беспринципности, при одном
личном сосредоточении нет счастья.

4

– Чехову остаётся воспеть
эту тему. Она звучала в воздухе:
в газетах, журнал<ах>,
книгах, разговорах (данной
страны литература
и публицистика о ценности
жизни). Всё это находит<ся>
в непосредств<енной> связи с
идейным кризисом, бездорожьем,
отсутствию<ем> идейных целей.
Ч<еховский> срез давал опред<еделённые> наблюдения,
и новизна подхода уже зреет.
Люди у него с этой стороны,
и тут проясняются подходы:
1) Общее томление о чём-то.
2) Тоскуют все⁷.
Что мешает жить – мелочи,

5

причём мелочи общежития,
а не то, что назвал Салтыков
мелочами жизни.
Как мелочи мешают жить,
мешают счастью.
3) Неотвратимость, никто не
виноват, а все события
жизни для каждого
неизменно таковы.
4) Отсутствие этого только
у тех, кто имеет цель, идею.
Пржевальский.

⁴ Зачёркнуто: «– Среди писателей 80–90-х годов тема о счастье».

⁵ Зачёркнуто: «о тонусе».

⁶ Вставка: «Тут и разница».

⁷ Вставка над зачёркнутым: «Неизбежность этого том<ления>».

Кто знает, для чего
Живёт.

Если бы знать.

Если бы знать.

Это звучало в «Трёх сёстрах».

6

- «Чайка» сочетает в себе все эти мотивы.
- На этой основе сложилось и выразилось в «Чайке» общехарактерное для чеховской драматургии:
 - 1) Особенности конфликта⁸
 - 2) Многомотивность (у всякого своя драма).
 - 3) Будни, быт с этой стороны.
 - 4) Близкое томление, своя сосредоточенность, особенно диалоги.
 - 5) Движение действия.
 - 6) Финал.

II.

«Не далее как на аршин от меня лежал скиталец; за стенами в номерах и во дворе, около телег, среди богомольцев не одна сотня таких же скитальцев ожидала утра, а ещё дальше, если суметь представить себе всю русскую землю, какое множество таких же перекаати-поле, ища, где лучше, шагало теперь по большим просёлочным дорогам или, в ожидании рассвета, дремало в постоянных дворах, корчмах, гостиницах, на траве под небом... Засыпая, я воображал себе, как бы удивились и, быть может, даже обрадовались все эти люди, если бы нашлись разум и язык, которые сумели бы доказать им, что их жизнь так же мало нуждается в оправдании, как и всякая другая» («Перекаати-поле», 1887, т. VI, 25).

«А сестра, должно быть, уже замуж вышла!» – подумал он вслух и тотчас же, желая отвязаться от грустных мыслей, указал на верхушку скалы и сказал:
– С этой горы Изюм видно» (Там же, стр. 27).

«Святогорские впечатления стали уже воспоминаниями, и я видел уже новое: ровное поле, беловато-бурую даль, рощицу у дороги, а за нею ветряную мельницу, которая стояла не шевелясь и, казалось, скучала оттого, что по случаю праздника ей не позволяют махать крыльями» («Перекаати-поле» 1887, т. VI, с. 28).

⁸ Отсюда – стрелка к обведённой записи 3-го пункта.

Внешнее и внутреннее⁹ в противоречии и несоответствии.

«Перекасти-поле». Герой, его тон, его слова об «умном» и его внутр<еннее> существо, его тоска, его беспокойство, боится одиночества, страданий совести, воспомин<аний> о родном – всё внутри «просвечивает».

«Отец» 1887¹⁰. Пьяный отец у сына, потом оба у него, у «бабенции».

Конец рассказа – его тон, поведение и существо.

На этом противоречии весь рассказ, весь его смысл.

«Свирель» (1887)¹¹. Грусть. Мокрый лес, опушка. Пастух и Мелитон. Гибнет мир, всего меньше, всё хуже. Унылые деревья, серое небо¹². Хотелось жаловаться.

«Самые высокие пискливые ноты, которые дрожали и обрывались, казалось, неутешно плакали, точно свирель была больна и испугана, а самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья, серое небо» (VI, 71).

«Под ногами всхлипывала вода, и ржавая осока, всё ещё зелёная и сочная, склонялась к земле, как бы боясь, что её затопчут ногами. За болотом на берегу Песчанки, о которой говорил дед, стояли ивы, а за ивами в тумане синела господская рига. Чувствовалась близость того несчастного, ничем <не>¹³ предотвратимого времени, когда поля становятся темны, земля грязна и холодна, когда плакучая ива кажется ещё печальнее и по стволу её ползут слёзы, и лишь одни журавли уходят от общей беды, да и те, точно боясь оскорбить природу выражением своего счастья, оглашают поднебесье грустной, тоскливой песней» («Свирель», VI, 72)¹⁴.

«Почта» 1887. Конец: «На кого он (почтальон) сердился? На людей, на нужду, на осенние ночи?»

«Тройка пошла тише; колокольчик замер, точно и он озяб» (VI, 79).

«Он (студ<ент>) апатично глядел на природу, ждал солнечного тепла и думал только о том, как, должно быть, жутко и противно бедным деревьям и траве переживать холодные ночи. Солнце встало мутное, заспанное и холодное»... (82).

«Рассказ г<оспожи> NN» (1888) – истор<ия> о счастье.

«Степь» (1888) тоже¹⁵.

⁹ Здесь и далее красными же чернилами подчёркнуто в рукописи.

¹⁰ Дата вставлена сверху.

¹¹ Дата вставлена сверху.

¹² Предложение вставлено сверху.

¹³ Частица пропущена.

¹⁴ Над заглавием – вставка: «...Хотелось жаловаться...».

¹⁵ Записи сделаны красными чернилами с одной стороны тетрадных листов в линейку, помещенных под обложку из сложенной пополам страницы с заголовком рукой А. П. Медведева (синими чернилами, столбиком, с подчёркиванием первого слова: «Заготовки цитаты выписки»).

III.

О счастье ¹⁶	«Чайка» ¹⁷
«Егерь» 1885	«Рассказ г<оспо>жи NN» ¹⁸
«Тоска» 1886	«Поцелуй» 1887
«Панихида» 1886	«Степь» 1888
«Шуточка» 1886	«Красавицы» 1888
«Весной» ¹⁹	«Обыватели» 1889 и 1894
«Святою ночью» 1886	«Учит<ель> слов<есности>» 1889 и 1894
«Скука жизни» 1886	«Скучн<ая> ист<ория>» 1889
«Муж» 1886 ²⁰	«Гусев» 1890
«Тина» 1886	«Бабы» 1891
«Мечты» 1886	«В ссылке» 1892 ²¹
«Ванька» 1886	«Рассказ неизв<естного> ч<еловека>» 1893 ²²
«Верочка» 1886	«Чёрный монах» 1894
«Счастье» 1887	«Бабье царство» 1894
«Свирель» 1887	«Скрипка Ротш<ильда>» 1894
«Почта» 1887	«Три года» 1895
	«Дом с мезон<ином>» 1896
	«Чайка» 1896
	«На подводе» 1897

IV.

- О счастье в актёрской и писательской среде²³
 - «Талант», 1886 (V т.) «Калхас» Там же²⁴
- К теме счастья «Чужая беда» (1886) Там же
 - «Муж» (1886) Там же
 - «Несчастье» (1886) Там же
 - «Пустой случай» (1886) Там же²⁵
 - «Мечты» Там же
 - «Хорошие люди» (уходящ<ая> жизнь) Там же
 - «Верочка» («собачья старость», «против воли страдания») Там же²⁶

¹⁶ Список составлен затупившимся простым карандашом, подчеркнуто им же. Все названия – без кавычек.

¹⁷ Вставлено рукой А. П. Медведева, подчеркнуто простым карандашом.

¹⁸ Вставлено чернилами.

¹⁹ Обведены чертой дата написания этого рассказа и, в продолжение строки, – название и дата написания другого, по названию – тёзки: «1886 “Весной” 1887».

²⁰ Вставлено чернилами.

²¹ Обведено чернилами.

²² Обведено чернилами.

²³ На четвертушке шероховатой нелинованной бумаги, начало записи – чернилами бирюзового цвета. Две трети названий – без кавычек.

²⁴ Второе название вставлено простым карандашом.

²⁵ Отсюда и до конца – простым карандашом.

²⁶ У Чехова: «...против воли причиняющего своему ближнему жестокие, незаслуженные страдания».

V.

К пов<ести> «Три года».

- Утрата больших чувств. Ср<авнить> «Рассказ без конца», т. IV. Петерб<ургская> газета, 10. III. 1886 г<од>
- О возможности утраты чувств. «Сильные ощущения», IV, 304 1886 (адвокат разубедил)

К «Чайке»²⁷

- Авторские страдания: нет счастья.
Ср<авнить> «Весной», т. IV, 1886 г<од>, 256-258
Счастья нет, а молодость проходит.
«Так и изнашивается, тает их молодость без радостей, без любви и дружбы, без душ<евого> покоя и без всего того, что так любит описывать по вечерам в минуты вдохновения угрюмый Макар». 258
 - «Святою ночью» 1886 IV, 289
 - «Тоска» 1886, IV, 162
 - «Любовь» (Обвиняется ли среда?) 1886, IV, 284
 - «Панихида» 1886, IV, с. 188
 - «Анюта» (?)²⁸ IV, 193
 - «Шуточка»²⁹, IV, 227
- «Счастье» V (1887) 398
- «Перекасти-поле» VI, 17
- «Свирель» 1887 VI, 62³⁰
- «Почта» 1887 VI, 78
- «Поцелуй» VI, 140
- «Степь» 1888, VI, 190
- «Красавицы» VI, 312

VI.

Нежность и самодовольство пошлости³¹ «Егерь»
Сожаление о невозвратно неправильно ушедш<ей> жизни
«Горе»
Торжество тупости «Унтер Пришибеев» «Смерть чиновн<ика>»
«Толстый и тонкий»
«Хамелеон»³²

²⁷ Название выделено графически и обведено красным карандашом.

²⁸ Знак вопроса в рукописи.

²⁹ Подчёркнуто простым карандашом и далее запись ведётся им же.

³⁰ Страница указана ошибочно: следовало «67».

³¹ Четверть нестандартного листа в линию, исписанная с обеих сторон, сначала бледно-бирюзовыми чернилами, потом карандашом малинового цвета.

³² Последние три названия вписаны синим карандашом.

Неразделённость. Одиночество «Тоска» 1886³³ «Ванька»³⁴
 Безверие «На пути» (Лихарёв) 1886³⁵ Библия. Науки
 Нигилизм и пропагандировал
 По тюрьмам³⁶
 Томление о счастье и бессмыслие жизни «Счастье», 403 1887³⁷
 «Святою ночью»
 «Свирель»
 «Обыватели» 1887-1889
 «Степь» 1888 Песня 199, Одиночество<о> 217,
 Могила 235
 Счастливый человек (любовь к жене) 243
 Скушно мне³⁸, 250-251
«Огни», 295 1888³⁹
«Скучн<ая> история», 431 1889
 Одиночество 430
 Злословие от нед<овольства> собою
 Катя
 Мих<аил> Фёдоров<ич>
 Сам Ник<олай> Степ<анович>
«Именины» 1888
«Иванов» Оправдание усталости
 1887–89 О шестидесятниках
«Сахалин» 1890 «Гусев» 1890 (Смерть и счастье)
«Дуэль» 1891
«Палата № 6”» 1892
 «Рассказ неизв<естного > человека» 1893
 «Чёрный монах» 1894
 «Три года» 1895
 «Моя жизнь» 1896
 «Чайка» 1896
 «Дядя Ваня» 1897
 «Три сестры» 1901
 «Вишнёвый сад» 1904
 «Мужики» 1897
 Ср<авнить> «Новая дача» 1899
 «В овраге» Кулачество 1900
 «Печенег» 1897
 «Чел<овек> в футляре» 1898
 «Крыжовник» 1898.

³³ Дата вписана карандашом малинового цвета.

³⁴ Название вписано карандашом фиолетового цвета.

³⁵ Дата вписана карандашом малинового цвета.

³⁶ Вписано чернилами, столбиком.

³⁷ Дата вписана карандашом малинового цвета. Далее запись ведётся только им.

³⁸ Так в рукописи.

³⁹ Здесь и далее подчёркнуто малиновым же карандашом.

VII.

1) К «Мужикам», к «Моей жизни»⁴⁰

– Фридекес. Описание мемуаров, с. 151⁴¹

42

К «Дуэли»

В Богимове лето 1891 г<ода>.

«Вечером начинались дебаты с зоологом

В. А. Вагнером на темы о вырождении,
о праве сильного, о подборе и т<ак> д<алее>, легшие
в основу философии фон-Корена в “Дуэли”».

Чех<овский> сборник . 1929, стр. 128⁴³

2) «Чёрный монах»

«Это рассказ медицинский, *historia morbi*.

Трактуется в нём мания величия».

Меньшикову, сб<орник> «Атеней», 102⁴⁴

Ещё см<отреть> здесь же с. 139⁴⁵

К «Чайке»

Расск<азы> «Весной» 1886 г<од>

«Егерь»⁴⁶

3) Ч<ехо>в и Толстой

«Искренний поклонник худ<ожественного> таланта Т<олсто>го,

Ч<ехов> был под сильным⁴⁷ впечатлением и моральной

проповеди его, но к философии Л<ьва> Н<иколаевича>

он остался совершенно холоден. Религии Ч<ехов> не любил касаться...

“Я не знаю...” и т<ак> д<алее>».

⁴⁰ На всех трёх страничках запись ведётся фиолетовыми чернилами, подчёркивания делаются ими же.

⁴¹ См.: Фридекес Л. М. Описание мемуаров о Чехове. М.; Л.: Academia, 1930. 152 с. Книга из библиотеки А. П. Скафтымова. В её тематическом указателе есть рубрика «Экспурс: Чехов и Толстой». Большинство соответствующих этой теме изданий, приведённых здесь, отмечены исследователем птичкой.

⁴² Поперечная черта – в рукописи.

⁴³ См.: Чехов М. П. Антон Чехов на каникулах // Чеховский сборник. Найденные статьи и письма. Воспоминания. Критика. Библиография. М., 1929. 352 с. Издание «Общ-ва А. П. Чехова и его эпохи». Книга из библиотеки А. П. Скафтымова.

⁴⁴ Из письма к М. О. Меньшикову от 15 января 1894 года. См: А. П. Чехов. Затерянные произведения, не-изданные письма, новые воспоминания, библиография / Под ред. М. Д. Беляева и А. С. Долинина. Труды Пушкинского Дома. Л.: Атеней, 1925. 304 с. Книга из библиотеки А. П. Скафтымова в фондах ЗНБ СГУ.

⁴⁵ Приписка синим карандашом, указывает на сведения из Примечаний: о письмах А. П. Чехова А. С. Суворину, в которых идёт речь о «Чёрном монахе».

⁴⁶ Вписано и подчёркнуто красным карандашом.

⁴⁷ Зачёркнуто: «влиянием».

«Памяти А.П. Чехова», «Письма к ближним», 1904, август.
Издание М.О. Меньшикова, с. 440⁴⁹.

Важно:

Меньшикову 28/1 900 г<ода>
«Атеней», 125:
«Я боюсь смерти Т<олсто>го. Если бы он
умер, то у меня образов<алось>⁵⁰
Я человек не верующий, но из всех вер
считаю наиболее близкой и подходящей
для себя именно⁵¹ его веру»...⁵²

VIII.

«Совпадение с Толстым в требованиях живой нравственной обращённости человека к человеку совершенно несомненно, и, следовательно, в пределах данной идеи, взятой хотя бы в её общем содержании, противопоставлять Чехова Толстому никак нельзя. Здесь они были вместе.

Иное дело вопрос о том, в чём должна состоять эта обращённость человека к человеку, каким человеческим интересам должен служить человек. Всякому сколько-нибудь знакомому с творчеством Чехова не требуется никаких доказательств, чтобы видеть, что он не принимал той ригористической односторонности, которая позволяла Толстому поступаться ценностями культуры и сводить весь кодекс жизненных благ к проблемам этического порядка. Но столь же несомненно, что, при всякой постановке вопроса о счастье, красоте и смысле жизни, нравственную сторону дела Чехов считал одним из самых неперемennых условий.

Остановимся на некоторых произведениях Чехова, в которых его идейная близость к Толстому представляется наиболее ощутимой.

Одним из таких произведений является “Леший”. <...>

Тема о недостатке взаимной участливости и моральной бережности в бытовых отношениях людей друг к другу присутствует⁵³ у Чехова⁵⁴, останется и в последующем творчестве (“Скрипка Ротшильда”⁵⁵, “Отец”, “Огни” (здесь присутств<ует> и равнодушные), “Именины”, “Иванов”, “Скучная история”, “Жена”, “Дуэль”, “Бабы”, “Скрипка Ротшильда”, “Убийство”, “Моя жизнь”, “На святках” и др<угих>)⁵⁶.

⁴⁸ А. П. Скафтымов сокращённо выписывает цитату из некрологической статьи М. О. Меньшикова, на которую ссылается в предисловии к публикации писем писателя к критику М. Д. Беляев.

⁴⁹ Под чертой исследователь приводит данные о публикации меньшиковских воспоминаний не по «Новому времени», как у М. Д. Беляева.

⁵⁰ В письме: «Если бы он умер, то у меня в жизни образовалось бы большое пустое место».

⁵¹ Слово пропущено.

⁵² На полях книги около этих цитат и фрагмента со страницы 93 простым карандашом крупно отмечено: «Т<олсто>ой», кроме того, цитированные строки и их окружение подчёркнуты красным карандашом.

⁵³ Вставлено сверху.

⁵⁴ Далее вставка сверху: «и в других произведениях этого времени».

⁵⁵ Название зачёркнуто.

⁵⁶ Запись фиолетовыми чернилами, на одной стороне тетрадного листа в клетку.

IX.

План⁵⁷ (Чехов и Толстой как проблема)

Толстой во многом спутник и учитель Чехова⁵⁸
<...>

Пример «Именины» (Ср<авнить> Т<олст>ой, близко).

Извне и изнутри.

Но то, что⁵⁹ изнутри, не то, что у Т<олсто>го.

Не живут собою, маски.

Но маски совсем иного содержания.

Обличение направлено (не только) на моральную бессодержательность, а на мелкую ложь и притворство, которые засоряют жизнь и лишают её радостей.

«Дама с собачкой» – для Т<олсто>го совсем немыслимая вещь, а между тем в методе (противопоставление жизни ненормальной, ненастоящей и такой, какую хотелось бы иметь (порыв к “лучшему” – но в соверш<енно> разном смысле) – это противопоставление, наложение имеют с Толстым общее.

Жил, потом остановился, и прошлое осветилось новым светом («О любви», «Расск<аз> <госпожи> NN» и пр<очее>) – тоже по-толстовски в методе наложения, какою жила и

какою должна бы жить⁶⁰, но в содержании налагаемого – совсем иное.

В философско-исторической и философско-этической проблематике Толстой неизмеримо шире и глубже и конкретнее⁶¹ Чехова.

В определении того, чего человеку не хватает для полноты радостной и счастливой жизни⁶², Чехов неизмеримо разнообразнее и богаче, и конкретнее⁶³ Толстого.

В связи с этими выступили (у Чехова) совсем иные душевные подробности.

Отсюда арх<итектоника> рисунка:

Сюжеты: события и ситуации, обнажающие моральную настроенность, моральные конфликты. <...>

У Чехова – события и ситуации, обнажающие тоску о счастье, чувство не моральной удовл<етворённости>,

а общей неполноты: изнутри – то, о чём сожалеет («Гусев»

«На подводе» и др<угие>

«Чайка» и др<угие>).

⁵⁷ План – фиолетовыми чернилами, на тетрадных листах в линию, с обеих сторон, поверх лекции на тему «Жизнь и деятельность Н. Г. Чернышевского», записанной простым карандашом и расположенной «вверх ногами».

⁵⁸ Здесь и далее подчёркнуто чернилами.

⁵⁹ «То, что» вставлено сверху.

⁶⁰ Придаточная часть предложения вставлена сверху.

⁶¹ Последнее слово вставлено сверху.

⁶² От «для полноты...» вставлено сверху.

⁶³ Два последних определения вставлены сверху.

Т<олст>ой с т<очки> зр<ения> моральных поисков, морального беспокойства, моральной неустроенности и неудовлетворённости. Чехов – с т<очки> зр<ения> счастья (в субъек<ивных> искан<иях>) – устроен внутр<енне>⁶⁴ или неустроен и что ему не хватает для счастья, что ему мешает жить, чего ему хочется, о чём томится, чтобы быть счастливым.

«Скуч<ная> ист<ория>» – с т<очки> зр<ения> утраты внутр<еннего> удовлетворения, личная слабость, несост<оятельность> перед жизнью.

Ср<авнить> «Чайка».

Центры:

Т<олст>ой застаёт, когда пробужд<ается> моральн<ое> беспокойство.

Чехов застаёт человека в моменты ощущений, что ему

чего-то не хватает для счастья («На подводе», «Степь» и др<угие>).

Моральное совершенство для него не единственный критерий счастья (ценности) жизни, а привходящий.

Это у Чехова не отсутствует, но не является исчерпывающим, не превращено в самоцель.

Цель – счастье, и счастье не мор<альное> совершенство само по себе, а во всех радостях жизни, наполненности дух<овными> радостями, духовн<ое> богатство, дух<овное> изящество, широта и красота жизни.

Х.

– Ощущение неустроенности жизни. Жизнь предст<ает> уродливой, ненужной, лишённой радости.

А внутри тоскующее, желающее, но не находящее

выхода и удовлетворения

«Свирель», «Счастье», «Почта», «Степь»⁶⁵,

далее эта линия: пьесы. «На подводе» 1897⁶⁶ и др<угие> .

– В этой перспективе в раннем творчестве – тема интеллигенции.

Состояние неустроенности, протрации,

душевной обесиленности

Чехов стремится объяснить природу мрачного взгляда на жизнь, природу пессимистических настроений⁶⁷.

Объясняет это усталостью, надорванностью.

Следов<ательно>, трудностью жизни (от её неустроенности) и отсутств<ием> идеи. «Иванов», «Скучная история»⁶⁸.

Далее: у них стремление отгородиться⁶⁹

⁶⁴ Слово вставлено сверху.

⁶⁵ Запись ведётся фиолетовыми чернилами, здесь подчёркнуто ими же.

⁶⁶ Дата вставлена сверху простым карандашом.

⁶⁷ До «Степи» всё подчёркнуто простым карандашом.

⁶⁸ До «настроений» подчёркнуто чернилами.

⁶⁹ Здесь и далее подчёркнуто простым карандашом.

от жизни, отмахнуться, отказаться
от всяких пустых побуждений.

– Отгородиться и заслониться всякими теориями,
подходящими для ленивых и эгоистич<ных> стремлений

«Рассказ неизв<естного> человека» – Орлов

«Пал<ата> № 6» – Рагин

Когда одолевает, обступает мелочность и пошлость как что-то непобедимое и в са-
мом засыпает всё

«Ионыч»

Рядом откровенные пошляки, в которых иного ничего нет,
прямо идут туда – «Крыжовник»⁷⁰

Чехов требует морального, действенного вмешательства в жизнь

«Моя жизнь»⁷¹

– Далее – крестьяне «Мужики»⁷².

XI.

«Чайка»⁷³

– Подход к человеку – самочувствие, жизненный⁷⁴ тонус.

– Находит: человек недоволен, в конфликте.

– Конфликт: не на данный случай. Случай этот,
который описывается, – выражение длительного⁷⁵
состояния, присуще герою и раньше, и после.

«Мелюзга» – так; «Мечты» – так; «Почта» – т<ак>; «Ванька» – т<ак>;

«Счастье» – т<ак>; «Степь» – т<ак>; «Красавицы», «Гусев»,

«Весной», «Бабы», «Бабье царство». Сюда же – страдающая любовь:

«Егерь»,

«Верочка», «Поцелуй»,

«Рассказ <госпожи> NN»

– В конфликте страдает кроткая возвышенная поэтич<еская> сторона.

– Кто виноват. Не прямой виновник, а сила обстоятельств.

– Соответств<ие> этому в «Чайке»:

– Писат<ельски>-арт<истический> мир – со стороны самочувствия.

– И здесь – нет счастья. И здесь будни, и здесь нерадостная,
своя – тяжёлая антипоэтическая сторона.

Рознь, свой холод, своя отчуждённость.

Новая мысль – Неотвратимость трудной стороны жизни

Быть готовым –

⁷⁰ Подчёркнуто чернилами.

⁷¹ Подчёркнуто чернилами.

⁷² Подчёркнуто простым карандашом.

⁷³ Вставлено А. П. Медведевым, простым карандашом. Запись ведётся фиолетовыми чернилами. Все названия – без кавычек.

⁷⁴ Слово вставлено сверху.

⁷⁵ Здесь и далее подчёркнуто чернилами.

Терпеть – во имя, ради...
Тем самым «Чайка»⁷⁶ сливается ещё с одной стороной
тв<орчест>ва Чехова – тоска по идее.
Ср<авнить> «Скучная история». «Чёрный монах».
«Студент» (101-102)⁷⁷.

ХП.

«Счастье»
«Я издаю новый сборник своих рассказов»⁷⁸.
В этом сборнике будет помещён рассказ
“Счастье”, который я считаю самым
лучшим из всех своих рассказов.
Будьте добры, позвольте мне посвятить
его Вам. Этим Вы премного обяжете
мою музу. В рассказе изображается
степь: равнина, ночь, бледная заря
на востоке, стадо овец и три
человеческие фигуры, рассуждающие
о счастье».

Из письма Я.П. Полонскому
25. III. 1888

Несобр<анные> письма, стр. 75⁷⁹

*) Сб<орник> «Рассказы». Изд<ательство> А. С. Суворина, П<етербург>,
1888⁸⁰.

ХПІ.

О счастье⁸¹ «Расстройство компенсации».
«Гуляя одиноко по платформе (на станции...),
вспоминал, что ему 31 год, ... что ни одного дня
не прожил с удовольствием, что тяжба, больной М<ихаил> Ил<ьич>
и что в сорок и пятьдесят лет будут такие же заботы и мысли⁸²
и пр<очее>». ХП, стр. 275⁸³

⁷⁶ Подчёркнуто простым карандашом.

⁷⁷ Подчёркнуто чернилами.

⁷⁸ Сноска в рукописи. Запись ведётся фиолетовыми чернилами, подчёркнуто ими же, с нажимом.

⁷⁹ См.: А. П. Чехов. Несобранные письма. Редакция Н. К. Пиксанова, комментарии Л. М. Фриджеса. М.; Л.: ГИЗ, 1927. Книга из библиотеки А. П. Скафтымова.

⁸⁰ Впервые опубликовано: *Скафтымов А. П.* «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова. II. / Сост., вступит. заметка, подгот. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 182.

⁸¹ Подчёркнуто красным карандашом. Запись ведётся фиолетовыми чернилами.

⁸² Подчёркнуто фиолетовыми чернилами.

⁸³ У Чехова: «Гуляя одиноко по платформе и слушая дачников, Яншин всякий раз почему-то вспоминал,

«Все эти вопросы – о поездке, сестре, жене, зяте и пр<очем>, каждый в отдельности, быть может, решились бы очень легко и удобно, но все они были спутаны вместе и походили на невылазное болото, и стоило только решить какой-нибудь один, чтобы от этого ещё пуще запутывались бы другие». 273⁸⁴

(К какому году относится – неизвестно)⁸⁵

Здесь же: «Посторонние звуки, прилетавшие в залу, почему-то напомнили ему, как мало в его теперешней жизни наслаждения и свободы, и как мелки, ничтожны и неинтересны задачи, которые он с таким напряжением решал каждый день от утра до ночи». 273

XIV.

Чехов⁸⁶

Несоответствие реалий жизни той мечте⁸⁷,
которая всегда звенит в душе человека.

Жизнь идёт не так, как хотелось бы, чтобы она
была радостной.

Что мешает?

- 1) Ужасы внешнего сцепления событий, капризные и страшные выходы судьбы «Гусев»

«Егерь»

«Бабы»

«О любви»⁸⁸

- 2) Внутренний⁸⁹ драматизм Сорится по мелочам. А пока в ожидании – отцветание человеческой души⁹⁰.

Петя Трофимов⁹¹ – недавно цветущий и юный, теперь носит очки, смешон, невзрачен, и все говорят ему:
«Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?»

что ему уже тридцать один год и что, начиная с двадцати четырёх лет, когда он кончил в университете, он ни одного дня не прожил с удовольствием: то тяжба с соседом из-за межи, то у жены выкидыш, то кажется, что сестра Вера несчастна, то вот Михаил Ильич болен и нужно везти его за границу; он соображал, что всё это будет продолжаться и повторяться в разных видах без конца, и что в сорок и пятьдесят лет будут такие же заботы и мысли; одним словом, из этой твёрдой скорлупы ему не выйти уже до самой смерти».

⁸⁴ У Чехова: «запутались другие».

⁸⁵ Пометка рукой А. П. Скафтымова: дата написания в томе отсутствует, после публикации значится: «Рассказ не закончен».

⁸⁶ Четвертинка тетрадного листа. Вся запись – чёрной тушью, как и часть записей начала 1940-х годов о «Войне и мире».

⁸⁷ Подчёркнуто простым карандашом.

⁸⁸ Названия вписаны простым карандашом, столбиком, без кавычек.

⁸⁹ Подчёркнуто тушью.

⁹⁰ Подчёркнуто простым карандашом.

⁹¹ Подчёркнуто простым карандашом.

Жизненная поездка обманывает⁹². Всегда что-то мешает. Что-то внутри ждёт, томится.

Человек живёт «не настоящим» –

Алехин полюбил чужую жену...⁹³

Учительница в деревне тоскует о настоящем 242⁹⁴

Иероним на пароме⁹⁵

«Три сестры»⁹⁶

Характерно: почтальоны, кондукторы, интеллигенты, скотоводы для других, без своего.

А жизнь прошла, не вернёшь⁹⁷ её никак⁹⁸.

XV.

Рассказы о тоскующем человеке⁹⁹

– «Тоска», Пет<ербургская> газ<ета> 1886, 27/I IV т.

– «Мелюзга», Оск<олки> 1885, 23/ III III т.

«Почта»? «Печенег»?¹⁰⁰

«Святою ночью», Н<овое> Вр<емя>1886, 13/IV

«Мечты», Н<овое> Вр<емя>1886, 15/XI; V, 144

«Ванька», Пет<ербургская> газ<ета> 1886, 25/XII, V, 198 с.

«Счастье», Н<овое> Вр<емя>1887, 6/VI; V, с. 398 и 451

«Свирель», Н<овое> Вр<емя>1887, 24/VIII; VI, с.

«Почта», П<етербургская> г<азета> 1887, 14/IX; VI, с.

«Степь»¹⁰¹

Борьба с пессимизмом¹⁰²

«Иванов»¹⁰³

«Огни»¹⁰⁴

– Что мешает¹⁰⁵

⁹² Подчёркнуто тушью.

⁹³ Из рассказа «О любви».

⁹⁴ Из рассказа «На подводе».

⁹⁵ Из рассказа «Святою ночью».

⁹⁶ Подчёркнуто простым карандашом.

⁹⁷ Подчёркнуто простым карандашом.

⁹⁸ Внесены уточнения и дополнения в первую публикацию отрывка: *Скафтымов А. П.* «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова. П. / Сост., вступит. заметка, подгот. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // *Филология: Межвуз. сб. науч. тр.* / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 179-180.

⁹⁹ На четвертинке гладкого листа без опознавательных знаков. До «Степи» запись сделана фиолетовыми чернилами.

¹⁰⁰ Оба названия вписаны красным карандашом, с вопросительными знаками.

¹⁰¹ Красным карандашом, без кавычек, так же – далее.

¹⁰² Красным карандашом, обведено синим.

¹⁰³ Синим карандашом.

¹⁰⁴ Синим карандашом, обведено красным.

¹⁰⁵ Это и следующее – синим карандашом.

Деспотизм
Обы<ва>тельство¹⁰⁶
Темнота
«Бабы»¹⁰⁷
«О любви»
«Мужики»¹⁰⁸

XVI.

Что мешает

– Деспотизм. Пришибеев

«Муж», Оск<олки> 1886, 9/VIII, т. V, с. 15

«Тяжёлые люди», Н<овое> Вр<емя>, 1886, 7/X, V, 81

«Необыкновенный», Оск<олки> 1886, 25/X, V, с. 106

«На мельнице», П<етербургская> г<азета> 1886, 17/XI; V, 151

«Тссс!..» (о пасеке), Оск<олки> 1886, 16/XI, т. V, 141

– Обывательство «Обыватели», П<етербургская> г<азета> 1887, 15/V;
V, 381¹⁰⁹

XVII.

«Поцелуй»¹¹⁰

Что-то есть, что не укладывается в жизни и
скучает Томится.

Рябович чувствует, «что в жизни его
совершается что-то необыкновенное, глупое,
но чрезвычайно хорошее и радостное». 148¹¹¹

Обыкновенный. Подбодрило¹¹².

Рисовал её и своё счастье. 151¹¹³

Случайный поцелуй.

¹⁰⁶ Это и следующее – красным карандашом.

¹⁰⁷ Это и следующие – синим карандашом.

¹⁰⁸ Часть записи (по «Иванов») и следующая целиком (XVI) объединены, завершены словом «Темнота» и в таком виде уже опубликованы под названием «Рассказы о тоскующем человеке»: *Скафтымов А. П.* «Чайка» среди повестей и рассказов Чехова. II. / Сост., вступит. заметка, подгот. текста и примеч. А. А. Гапоненкова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 180.

¹⁰⁹ Запись фиолетовыми чернилами, тем же почерком, что и предыдущая (XV) до «Степи».

¹¹⁰ Запись начата фиолетовыми чернилами.

¹¹¹ У Чехова: «что в его жизни совершилось что-то».

¹¹² С этой строки запись ведётся простым карандашом.

¹¹³ У Чехова: «И мысль, что он обыкновенный человек и что жизнь его обыкновенна, обрадовала и подбодрила его. Он уже смело, как хотел, рисовал её и своё счастье и ничем не стеснял своего воображения».

«Вспоминал, что в его жизни есть что-то хорошее и тёплое».

Вода бежит. К чему, зачем?¹¹⁴

«И весь мир, вся жизнь показались Рябовичу непонятной, бесцельной шуткой... А отведя глаза от воды и взглянув на небо, он опять вспомнил, как судьба в лице незнакомой женщины нечаянно обласкала его, вспоминал свои летние мечты и образы, и его жизнь показалась ему необыкновенно скучной, убогой и бесцветной».

Не пошёл к генералу.

XVIII.

К «Чайке»¹¹⁵

– Противопоставл<ение> тёмной, серой жизни
Анализом установить, и светлой (в самой мечте,
как делается тёмное, серое не всегда намеренно скрытой,
и как светлое а просто закрытой.
Нужен повод, чтобы поднялось)¹¹⁶

Порядок: от тёмного к светлому
и вновь к тёмному («Муж», «На подводе»)
На фоне серого – 1) иллюзорно ожидаемое
2) возвращ<ение> к тёмному («Поцелуй»).

Из чего состоит тёмное (будничное, привычное, серое, что оно?)

Из чего светлое (и это что?).

XIX.

«Дом с мезонином»¹¹⁷

– Как далека мечта от реальности.

– «Меня томило недовольство собой,

было жаль своей жизни, которая протекала

¹¹⁴ У Чехова: «Вода бежала неизвестно куда и зачем. Бежала она таким же образом и в мае; из речки в мае месяце она влилась в большую реку, из реки в море, потом испарилась, обратилась в дождь, и, быть может, она, та же самая вода, опять бежит теперь перед глазами Рябовича... К чему? Зачем?»

¹¹⁵ Здесь и далее подчёркивается фиолетовыми чернилами. Посередине верхней части записи ими же проведена вертикальная черта. Все названия без кавычек, кроме «Мужа».

¹¹⁶ Подчёркнуто красным карандашом.

¹¹⁷ Здесь и далее подчёркнуто фиолетовыми чернилами, которыми и ведётся запись с обеих сторон четвертинки шероховатой нелинованной бумаги.

так быстро и неинтересно, и я всё думал о том, как хорошо было бы вырвать из своей груди сердце, которое стало у меня таким тяжёлым». 273

– Праздность, и Мисюсь в праздности.

– Сад счастливый. Праздность. Хочется, чтобы вся жизнь была такою. 274¹¹⁸

– «Ей хотелось, чтобы я ввёл её в область вечного и прекрасного, в этот высший свет, в котором, по её мнению, я был своим человеком, и она говорила со мной о боге, о вечной жизни, о чудесном.

И я говорил: «да, люди бессмертны, да, нас ожидает вечная жизнь... И она верила». 275¹¹⁹

– Лида не ласкалась, говорила только о серьёзном. 275

– О себе: «Моя жизнь скучна, однообразна, потому что я – художник, “странный – художник”»¹²⁰ «издёрган завистью, недовольством собой, неверием в своё дело, я всегда беден, я бродяга». 276¹²¹

– В след<евающей> главе III – столкновение –

Что же тут столкнулось?

Деловой фанатизм. Как бы ни было высоко дело, это лишь одна сторона жизни.

Человек хочет счастья. А счастье где? –

В том, о чём мечтает художник.

Но именно только мечтает.

Сравнительно с его мечтой – её дело и деловитость¹²² ничтожны¹²³.

С другой стороны, художник и сам понимает, что его мечта, сколь бы страстно её ни хотелось, только мечта.

Трезвая и трудная сторона жизни неумолимо остаётся. Его подъём лишь порыв.

«Мы высшие существа.

Жить для высших целей,
а не нуждами и злобами дня,
и всякому были бы как боги.

¹¹⁸ У Чехова: «Когда зелёный сад, ещё влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром, молодёжь только что вернулась из церкви и пьёт чай в саду, и когда все так мило одеты и веселы, и когда знаешь, что все эти здоровые, сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою».

¹¹⁹ У Чехова: «И я, не допускавший, что я и моё воображение после смерти погибнем навеки, отвечал: “да, люди бессмертны”, “да, нас ожидает вечная жизнь”. А она слушала, верила и не требовала доказательств».

¹²⁰ Две строки после двоеточия – вставка сверху.

¹²¹ У Чехова: «Моя жизнь скучна, тяжела, однообразна, потому что я художник, я странный человек, я издёрган с юных дней завистью, недовольством собой, неверием в своё дело, я всегда беден, я бродяга».

¹²² Слово вставлено сверху.

¹²³ В правом нижнем углу пометка: «На обороте». Далее – текст согласно пометке.

Гений и обыденность

Преодоление трудной сторон<ы> жизни
и даже смерти¹²⁴.

Природа чудесна, очаровательна,
но в ней одиноко. 282¹²⁵

«Трезвое, будничное настроение
овладело мной, и мне стало стыдно всего,
что я говорил у Волчаниновых, и по-прежнему
стало скучно жить». 283

В художнике – Чехов, но не весь Чехов.
Чехов знает, что жизнь – бремя. Невыполнимость
мечты. И художник знает.

Мечтательное настроение миновало
при трезвом взгляде.

И ему стыдно.

XX.

1) «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души,
условием личного счастья¹²⁶, если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических
или иных соображений, то оно не то».

Из Зап<исных> кн<ижек> (1891–1904) XII, стр. 7.

«Если вы будете работать для настоящего, то ваша работа выйдет
ничтожной; надо работать, имея в виду только будущее. Для настоящего
человечество будет жить только разве в раю, оно всегда жило будущим».

XII, 14

2) К любви

«То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может есть
нормальное состояние. Влюблённость указывает человеку, каким он
должен быть».

Из Зап<исных> кн<ижек> XII, стр. 8¹²⁷. Ещё стр. 24.

3) «Счастье и радость жизни не в деньгах и не в любви, а в правде. Если захочешь
животного счастья, то жизнь всё равно не даст тебе опьянеть и быть счастливым, а то и
долго будет огорошивать тебя ударами».

¹²⁴ У Чехова: «Мы высшие существа, и если бы в самом деле мы сознали всю силу человеческого гения и жили бы только для высших целей, то в конце концов мы стали бы как боги. Но этого никогда не будет – человечество выродится, и от гения не останется и следа».

¹²⁵ У Чехова: «Я нравился Жене как художник, я победил её сердце своим талантом, и мне страстно хотелось писать только для неё, и я мечтал о ней, как о своей маленькой королеве, которая вместе со мною будет владеть этими деревьями, полями, туманом, зарёю, этою природой, чудесной, очаровательной, но среди которой я до сих пор чувствовал себя безнадежно одиноким и ненужным».

¹²⁶ На всех четвертинках одной и той же официальной бумаги записи ведутся фиолетовыми чернилами, подчёркивания – ими же, в этом случае – волнистой линией.

¹²⁷ Страница указана ошибочно: следовало «12».

Зап<исные> кн<ижки> XII, 24

«Без веры человек жить не может».

Там же, с. 28

Использовать – об успехе в письме Книп<пе>р осень. I, 103¹²⁸

«Так называемая детская чистая жизненная¹²⁹ радость есть животная радость». 33

4) «Какое наслаждение уважать людей! Когда я вижу книги, мне нет дела до того, как авторы любили, играли в карты, я вижу только их изумительные дела».

Зап<исные> кн<ижки> XII, 33.

XXI.

Чехов впервые подглядел, что всем другой¹³⁰ жизни хочется.

Захватывает человека в ту минуту, когда человек находится в каком-то душевном полёте, когда в подъёме светлого и чистого, поэтического и невинного обстановкой ощущает, что жизнь замусорена, искалечена, не та¹³¹ равнодушием, безучастием, деловой сухостью, мелкими помыслами, заботой, нуждой, тщеславием, грубостью чувств и грубостью желаний

¹²⁸ Вставка («Использовать...») простым карандашом. Имеется в виду следующее место письма А. П. Чехова к О. Л. Книппер от 1 ноября 1899 года из Ялты: «<...> раз навсегда надо оставить попечение об успехах и неудачах. Пусть это Вас не касается. Ваше дело работать исподволь, изо дня в день, втихомолочку, быть готовым к ошибкам, которые неизбежны, к неудачам, одним словом гнуть свою актрисичью линию, а вызовы пусть считают другие. Писать или играть и сознавать в это время, что делаешь не то, что нужно, – это так обыкновенно, а для начинающих так полезно!» // Переписка А.П. Чехова и О. Л. Книппер: В 3 т./ Ред. и примеч. А. Б. Дермана. Т. 1. М.: Мир, 1934. С. 103. Книга из библиотеки А. П. Скафтымова в фондах ЗНБ СГУ.

¹²⁹ Слово вставлено сверху.

¹³⁰ Запись ведётся фиолетовыми чернилами. На обороте – верхняя часть официального бланка типографской печати, на котором начало письма к А. П. Скафтымову. Рукой секретаря – просьба Григория Александровича Гуковского, тогдашнего проректора:

НКП – РСФСР
САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени Н.Г. Чернышевского
ПРОРЕКТОР ПО НАУЧНО-УЧЕБНОЙ ЧАСТИ
« 4 » июня 1945 г<ода>

Ув<ажаемый> Александр Павлович!

Григ<орий> Ал<ександрович> просит Вас сегодня зайти к нему на квартиру, как только Вы сможете, он хотел идти к Вам, но Вас <...>.

На этом запись в прямом смысле слова обрывается.

¹³¹ Далее зачёркнуто: «сухостью».

Итак – в повестях и рассказах:

Человек в полёте желаний.

На фоне длительных и беспощадно-неустроенных будней.

Это одно. Жизнь в суммирующем итоге.

Другое:

Одиночество. Расходимость, рознь между людьми. Бессильное томление о неведомом счастье сочетается с одиночеством. Это томление всегда одиноко, не делимо, у всякого по-своему. (В «Степи», напр<имер>, не понимают поющего).

Мир желаемого различен. Узкое своё¹³³.

Взять к этому примеров из пов<естей> и расс<казов> и применить к «Чайке».

Начать так: Приходилось говорить о том, в чём состоит главный жизненный драматизм, воспроизводимый в пьесах Чехова. Хочу отметить, что этот¹³⁴ драматизм принадлежит не только пьесам¹³⁵ и повестям и рассказам. Отт

¹³² Черта, делящая страницу пополам, – в рукописи.

¹³³ Предложение в скобках и два следующих вставлены чернилами же.

¹³⁴ Далее – перпендикулярно записям, по правой кромке листочка.

¹³⁵ Очевидно, пропущено «но».

«Чайка» А. П. Чехова в научном творчестве и в жизни А. П. Скафтымова

Аннотация. Мотивы роковых несовпадений, печальной бесперспективности человеческих «соприкосновений» в необычной любовной комедии А. П. Чехова «Чайка», точно угаданные и определенные А. П. Скафтымовым, по самой природе авторского мироотношения созвучны с драматической судьбой знаменитого саратовского ученого, с его личной драмой, взаимоотношениями с любимыми женщинами. Впервые приводится письмо Скафтымова М. М. Дотцауэр-Уманской, отмеченное проникновенным и грустным лиризмом.

Ключевые слова: А. П. Чехов, А. П. Скафтымов, «Чайка», комедия-усмешка, соприкосновение, О. А. Знаменская-Ворошилова, М. М. Дотцауэр-Уманская, И. В. Чуприна.

Prozorov, V. V.

Chekhov's "The Seagull" in A. P. Skaftymov's Scientific and Private Life

Abstract. The motifs of fatal mistimings and the grim hopelessness of "human connection" in Anton Chekhov's unusual romantic comedy "The Seagull" have been profoundly articulated by well-known literary scholar Alexander Skaftymov. These motifs, so essential to Chekhov's worldview, resound in the dramatic fate of Skaftymov himself, his personal drama during his years in Saratov, and his own relationship with the women he loved. Skaftymov's letter to Margarita Dottsaur-Umanskaya, remarkable for its penetrating and melancholy lyricism, is being published here for the first time.

Key words: A. P. Chekhov, A. P. Skaftymov, "The Seagull", "a light comedy", human connection, O. A. Znamenskaya-Voroshilova, M. M. Dottsaur-Umanskaya, I. V. Chuprina.

Главный завет А. П. Скафтымова, обращённый к гуманитариям, работающим с художественным текстом, звучит по-детски бесхитростно: «Нужно читать честно» [Скафтымов 2007: 29]. Но за этим очевидным и даже, казалось бы, простодушно-наивным наказом-предостережением – большая и трудная нравственно-профессиональная работа. Перефразируя известное утверждение, её можно определить так: «Возлюби текст в себе, а не себя в тексте». По Скафтымову, исследовательское восприятие художественного текста бескорыстно и самоценно, и это самое главное.

Корысть случается разная. Текст может стать и становится удобной иллюстрацией излюбленных ли, вынужденных ли идеологических, исторических, проповеднических и иных предпочтений и предубеждений. Корысть проявляется в невольных, а часто и вполне осознанных поисках в тексте своих собственных, а тексту не вполне органичных сосредоточенностей и забот. А ещё – корысть самолюбований, самоутверждений, бесконечных остроумий самореализации за счёт текста... Имеются в виду любые по отношению к тексту прикладные, утилитарные, произвольные задания. Литературоведческая (шире – читательская) корысть уводит в сторону от лабиринта бесконечных текстовых смыслов, от концентрированных авторских откровений – посланий до востребования. Уводит в сторону от авторских открытий-озарений, вольных авторских фантазий, запечатленных в тексте.

Скафтымов никоим образом не намекает на «смерть читателя». Напротив, его занимает смысловая неисчерпаемость авторского текста, способная приоткрыться в бескорыстном диалоге автора с пристально вглядывающимся в текст литературоведом. При этом запрашивающий интерес самого литературоведа неустранимо и невольно входит в процедуру испытующего текстового восприятия. Собственный опыт исследователя не просто неустраним, он активно востребован в процессе чтения. Да, произведение говорит само за себя, но говорит оно с читателем. Это диалог, по Скафтымову, участники которого имеют, однако, принципиально различные ролевые функции. Один (автор в произведении) делится самым сокровенным. Другой (читатель-литературовед) старается, чутко вслушиваясь, почувствовать, понять, открыть в себе затаённые текстовые смыслы... Полноценное восприятие являет себя в соотношении собственного опыта жизни исследователя с тем, что предъявляет в тексте автор. При этом диалог остаётся **относительно** равноправным: за автором – право последнего слова, которое сказано уже и запечатлено в тексте без отмены. Литературовед – слушатель, вниматель, сопереживатель, настроенный на волны авторских смыслов. Честное чтение выше частных интересов исследователя. «Я старался, – напишет Скафтымов, – сказать о произведении только то, что оно само сказало» [Из переписки... 2010: 288].

Получается так: честное чтение – это бережное, исполненное живого и пристрастного соучастия, бесконечное погружение литературоведа-собеседника в плотные художественно-смысловые слои авторской текстовой данности... Ради чего? Ради желанного, неистребимого поиска и обозначения зыбко-поэтических смыслов, ради возможно убедительного перевода их на язык относительно внятной понятийно-логической определённости.

В полной мере нравственно-познавательная скафтымовская максима сказалась в его работе над чеховской драматургией и особенно над комедией «Чайка».

* * *

Статья Скафтымова о чеховской «Чайке» предшествовала глубокая и кропотливая исследовательская работа длиной не менее двух десятков лет [Новикова 2014: 23]. И объяснение, вероятно, не только в привычном для саратовского ученого осуществлении заветных его принципов неторопливого «честного» прочтения избранного для внимательного анализа художественного текста. В сущности, странная комедия Чехова про «пять пудов любви» удивительно точно, не по внешнему даже рисунку, но по самой природе чеховского мироотношения, по природе драматически сложных взаимосвязей героев, созвучна личности и судьбе Скафтымова¹.

«Чайка» – комедия-усмешка над жизнью, комедия доверительных, печальных, парадоксально трагических усмешек. Известные градации комического усмешку обычно пропускают. Между тем, усмешка – распространённое проявление комического, важнейшие из характеристик которого – скупое интонационное, подчас демонстративно лёгкая сдержанность, многозначительная недосказанность едва заметного удивления, горестная саркастичность и самоирония при комически неявно выраженной кротости. Чеховские герои (особенно те, что успели пожить, но и не только они) – часто по видимости понимающе, грустно и снисходительно к себе самим усмеваются (Сорин, Дорн,

¹ Хорошо знавшая Скафтымова доцент филологического факультета Саратовского университета Ксения Ефимовна Павловская скажет: «Несомненно, чеховская тонкая интеллигентность присуща была Александру Павловичу изначально. Не случайно Чехов для него был на первом месте» [Скафтымов 2005: 83].

Тригорин, Аркадина, Полина Андреевна, Маша...). Усмешка – улыбка с едва заметным оттенком иронического недоверия, некоторого печально-мудрого скепсиса, подчёркивающего общий экзистенциальный настрой драматургического текста. Грустные усмешки героев и едва скрытого за ними автора пьесы – из ряда самых главных примет поэтики чеховской **комедии** [Ср. также: Шаз-Азизова 2001: 276-290].

В поэтической партитуре «Чайки» внимание Скафтымова привлекает усмешливый мотив «соприкосновений» персонажей пьесы. «Всеми владеет тоска о счастье, – напишет Скафтымов, – но никто не знает счастья. Люди влекутся друг к другу, но между всеми господствует неумолимая и роковая рознь» [Скафтымов 2008: 353]. «Каждое лицо взято лишь в замкнутом кругу личной сосредоточенности. Соприкосновение с остальными у каждого оказывается лишь внешним. И существование каждого проходит в замкнутой скуке, в тоскливой бессильной и одинокой неудовлетворенности» [Скафтымов 2008: 358]. «В сюжетной организации пьесы лица пьесы оказываются связанными между собою не столько по линии драматического взаимодействия, сколько по соприкосновению» [Скафтымов 2008: 361]. В чеховской комедии «нет драматического сцепления ролей, а только соприкосновение» [Скафтымов 2008: 362]². Неосуществимая жажда сердечных соприкосновений? Грустная, щемящая душу бесперспективность глубоких, серьёзных, страстных увлечений? Соприкосновение без глубоко искреннего и тёплого участия, без взаимного сочувствия, без будущего?

Мотив этот звучит с первой же минуты чеховской «Чайки». Ему суждено определять общую обожжённо нервическую тональность всей пьесы. Из разговора учителя Семёна Семёновича Медведенко с Машей Шамраевой узнаём, что совсем скоро начнётся спектакль. Представляться будет пьеса Константина Треплева, играет в ней Нина Заречная. Медведенко с доброй завистью замечает: «Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ». И печально добавляет: «А у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения. Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома, каждый день хожу пешком шесть вёрст сюда да шесть обратно и встречаю один лишь индифферентизм с вашей стороны» [С XIII, 5-6]. Маша откровенно отвечает: «Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и всё» [С XIII, 6]. Начинается спектакль по пьесе Треплева, мы слышим медитативный монолог Заречной, и снова тот же тревожный и безнадёжный мотив: «мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит...» [С XIII, 13].

Отсутствие стойкой привязанности, сердечной взаимности в разных версиях и с разными последствиями обнаружат для себя и другие герои «Чайки», включая Константина Треплева и Нину Заречную. Каждый устремлён к счастью, и каждого ждёт горестное разочарование. На протяжении всего течения этой необычной любовной комедии грустных, печальных, роковых несовпадений развивается мотив хрупкой относительности «соприкосновений» и устойчивого «индифферентизма» чеховских персонажей.

* * *

Если герои и соприкасаются в буквальном смысле, непосредственно, как в начале 2-го действия Аркадина и Маша («Вот встанемте. *(Обе встают.)* Станем рядом»;

² Та же мысль будет обозначена Скафтымовым в рукописи «Драмы Чехова»: «В «Чайке» «нет действенного, взаимно драматического сцепления ролей, а только соприкосновение» [Скафтымов 2008: 327]; «Роль Аркадиной ближе связана с Треплевым и Тригоринным, но опять-таки и эта связь не идёт дальше эпизодических соприкосновений» [Скафтымов 2008: 327-328].

«кто из нас моложе?»), то для того, чтобы одной из них (актрисе Аркадиной) отметить непроходимую границу-пропасть между ними: Маша – «фефёла», неряшливая и несообразная, Аркадина – «как цыпочка» («Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть» – [С XIII, 21-22]).

Заметим, кстати, как по-разному обе героини – Заречная и Аркадина – ассоциируют себя с птицами: Нина – с бессмысленно подстреленной чайкой, олицетворяющей беспокойную, тревожную и вожделенную мечту о полёте; Аркадина сравнивает себя с курочкой-цыпочкой (возможный контекстуально-семантический ряд синонимов: лапушка, душенька, ягодка, жеманница...). На протяжении почти всей комедии длится вольное состязание героинь. Объект – Тригорин. Он не инициатор соприкосновений, он почти что безвольная и при этом со спокойной озадаченностью рефлексировавшая «жертва» женских притязаний: так уж всё складывается, он тут почти ни при чём... Треплев же в этом раскладе человеческих судеб невольно лишний – и для Нины, и для собственной матери...

Через всю пьесу – мимолётные, пульсирующие, дурманящие, трепетные, вспыхивающие и буднично гаснущие, исполненные страданий и безответности соприкосновения словно бы заколдованных героев... В «Чайке» почти каждое буквальное, телесное, внешне контактное соприкосновение героев исполнено выразительного символического и психологического смысла. Театральный и всякий иной режиссёр волен в соответствии с собственной транскрипцией пьесы вводить таких соприкосновений сколько ему угодно. У Чехова же они скупы, контрапунктны и многозначительны. И не менее содержательны, чем знаменитые его паузы. Чаще всего соприкосновения героев в пьесе Чехова тоже означают некоторые приостановки, застывшие мгновения, фокусирующие внимание на моментах истины во взаимоотношениях героев. И при этом соприкосновения часто скульптурны, пластично говорящи. Существенно важны при этом сопутствующие авторские ремарки и речевой аккомпанемент персонажей.

В 1-м действии Треплев заботливо «поправляет дяде галстук», оглядывает его: «Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...», и следует добродушная реплика растроганного этим тёплым прикосновением Сорина: «Трагедия моей жизни. У меня и в молодости была такая наружность, будто я запоем пил и всё. Меня никогда не любили женщины». И садясь, он переключает разговор на то, что его смущает: «Отчего сестра не в духе?» Треплев отвечает ему откровенным монологом о своей матери [С XIII, 7-8].

Слыша приближающиеся шаги Нины, Константин «обнимает дядю» [С XIII, 9] и тут же искренне признаётся ему в страстной привязанности к Заречной. Вскоре следуют новые соприкосновения: Треплев «быстро идёт навстречу Нине Заречной», «целует её руки»; Нина «крепко жмёт руку Сорина» [С XIII, 9]; Треплев и Нина на сцене одни: «поцелуй» [С XIII, 10].

Чуть позже являются Полина Андреевна с Дорном: она страстно «хватает его за руку» – он предусмотрительно отстраняется: «Тише. Идут» [С XIII, 12]. Среди прочих церемонно, в роли почётной зрительницы входит в импровизированный зал под открытым небом Аркадина «под руку с Сориним» [С XIII, 12], не с любовником своим молодым под руку, а с большим, заметно постаревшим братом...

Каждое пластически явленное в пьесе соприкосновение, каждое непосредственное физическое сближение, взаимодействие, пожатие руки, тихое признание, порывистое объятие, поцелуй – постановочны, эмблемны и вместе с тем психологически многозначительно мотивированы.

Сорвав спектакль по пьесе своего сына, Аркадина велит Тригорину: «Сядьте возле меня» (следует её воспоминание о давней уже жизни на берегу озера и о неотразимости доктора Дорна [С XIII, 15-16]). Дождавшись выхода Нины из-за кулис, Аркадина, поцеловавшись с нею, очень вовремя усаживает её тоже возле себя [С XIII, 16]: так мизансценически удобнее контролировать возможное развитие ситуации. Аркадина будет последовательно и изобретательно вести свою роль умелой повелительницы: возлюбленной, влюблённой, нежно привязанной к Тригорину, готовой во всём потакать его слабостям и прихотям, приклоняться перед ним, сладко восхвалять его. Она в состоянии окажется «встать перед ним на колени» [С XIII, 42] и отпустить на волю, когда уже ему самому эта воля не мила будет...

Вот ещё некоторые из пластически выписанных Чеховым «соприкосновений» в «Чайке»:

Константин Треплев крепко жмёт руку Дорну, сочувствующему ему в трудную минуту, и обнимает его порывисто... Дорн берёт у Маши табакерку и швыряет её в кусты... Маша Дорну кладёт голову на грудь и тихо признаётся: «Я люблю Константина» [С XIII, 20]... Нина подаёт цветы Дорну; Полина Андреевна отбирает цветы у Дорна, рвёт их и бросает в сторону [С XIII, 26]... Маша чокается с Тригориним, крепко пожимает ему руку [С XIII, 33-34]... Нина дарит Тригорину медальон, а в финале 3-го действия склоняется на грудь Тригорину – «продолжительный поцелуй» [С XIII, 44]...

Пластически выписаны «соприкосновения» Аркадиной и Треплева: Аркадина снимает с головы сына (недавно совершившего попытку суицида) повязку, целует его в голову; тот целует ей руку; она накладывает ему новую повязку; чуть позднее, после нервных препирательств, Треплев срывает с головы повязку, «тихо плачет»; Аркадина в волнении целует сына в лоб, в щёки, в голову; сын обнимает её; она «утирает ему слёзы»; он целует ей руки [С XIII, 40]... Непосредственные физические контакты персонажей в пьесе Чехова способны и вне вербального ряда быть красноречиво, почти балетно говорящими.

Контурно обозначим цепь соприкосновений в последнюю встречу Заречной и Треплева: Нина кладёт голову на грудь Константина и «сдержанно рыдает», он, «растроганный», «снимает с неё шляпу и тальму»; она «пристально глядит ему в лицо»; «берёт его за руку»; «быстро надевает шляпу и тальму»; он «смотрит, как она одевается»; в ответ на её просьбу «даёт ей напиток»; Нина «жмёт ему руку»; «обнимает порывисто Треплева и убегает в стеклянную дверь» – навсегда растворяется в вечерней тьме [С XIII, 56-59]... Обманчивость соприкосновений – одна из существенных примет чеховского сценического рисунка: у каждого из участников пьесы своя безысходность [См.: Иванишина 2015: 20-33]...

* * *

Однажды только, в последнем действии, мотив соприкосновения наполняется словно бы обнадёживающим смыслом в рассказе доктора Дорна об удивительных впечатлениях его от Генуи, от «превосходной уличной толпы» в этом городе, где вечерами «вся улица бывает запружена народом», где движешься «в толпе без всякой цели», где легко можно жить вместе с толпою, слиться «с нею психически», «верить, что в самом деле возможна одна мировая душа» [С XIII, 49].

Эти впечатления, ассоциативно и антонимически восходящие к пьесе Константина Треплева, находятся в сильном контрасте с самыми что ни на есть роковыми несоответствиями в мире чеховских героев. Сам рассказ появляется по-чеховски **вдруг**. Простодушный Медведенко на фоне общей и заметно затягивавшейся паузы **просто так** спрашивает

ет Дорна, какой город за границей ему больше всего понравился. И тот не задумываясь отвечает: «Генуя». Треплев, словно бы очнувшись: «Почему Генуя?» И следует внятный ответ: есть-таки на белом свете город, где погружение в беспечно снующую, праздную толпу создаёт ощущение собственной к ней приобщённости... Генуя – в бесконечном отдалении, и в ней нет холода безучастности при случайных соприкосновениях друг к другу. Дорн отсылает к треплевской пьесе-сну про безответную «мировую душу».

Генуя – мираж, некий пригрезившийся, призрачный идеал. И потом, может, в этой самой Генуе Дорну привиделось-присочинилось то отрадное чувство всеобщих соприкосновений, о котором он неожиданно вспоминает? Да и само ощущение причастности к случайной уличной толпе иллюзорно...

По инициативе Дорна переключаются на тему, связанную с «особенной жизнью», которую повела Нина Заречная, с жизнью, которая, по мысли безнадежно влюблённого в неё Константина, не задалась... Нестерпимы переживания Треплева. При последнем свидании с Ниной он говорит: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, всё это сухо, чёрство, мрачно. Оставайтесь здесь, Нина, умоляю вас, или позвольте мне уехать с вами!» [С XIII, 51]. Исчезает всякая надежда на страстно желанное «соприкосновение» с любимой женщиной, роковым оказывается несоответствие с собственными мечтами и надеждами, и всё это как бы само собой подводит к роковому внесценическому финалу.

Соприкосновения в «Чайке» – непосредственная близость, при которой невозможно устойчивое взаимное чувство... Соприкосновения и расхождения... И «Генуя» вспоминается кстати: окунулся в толпу и ощутил блаженство единения... Соприкосновение и никакой желанной близости... Далёкая Генуя – тоже миф, грёза, сладостная утопия.

* * *

Разгадку природы конфликтного напряжения в чеховских пьесах Скафтымов видел в противоречии между желанным и данным, между жизненной идеей (мечтой, надеждой, намерением, устремлением) и её осуществлением, между тем, что грезится, и тем, что наяву предъявляет жизнь. Конфликт универсально философский, имеющий отношение к противостоянию всякой идеи и её воплощения, всякого плана и его реализации. Но и конфликт собственно чеховский, который развивается на грани счастливого миражного прекраснотушия и предсказуемо отрезвляющей повседневности: «Печальная неувязка между тем, что хочется и что получается» [Скафтымов 2008: 357-358].

Эту мысль Скафтымов станет развивать и в других своих знаменитых статьях о чеховской драматургии. Так, в статье «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» речь пойдет об особом характере драматургического движения, смысл которого состоит «в перемежающемся мерцании иллюзорных надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий» [Скафтымов 2008: С. 476].

И что не менее значимо для нашей темы – конфликт этот во многом определяет судьбу самого Скафтымова. Досадно и больно утрачивались жизненные опоры и скрепы, безнадежно ускользало счастье, казавшееся таким желанным, близким и достижимым...

Касается это и профессиональной самореализации – исследовательских забот и преподавательской работы провинциального университетского ученого-педагога. По собственному желанию и по воле не зависевших от него скучно-суровых и буднично-жестокых обстоятельств жизни сравнительно рано удалился он на пенсию [Кривонос 1999:166-179]. Ещё до выхода на пенсию Скафтымов признавался: «А я внутренне от

всего ушёл и на многое смотрю будто с луны». И с какой-то узнаваемо чеховской усталой усмешкой добавлял: «На луне статей не пишут и даже не знают, что на свете бывают какие-то статьи. Тут пустяками не занимаются» [Из переписки... 2010: 264]³.

Выйдя на пенсию, Скафтымов с печальным смирением заметит: «Происшедшая отставка меня несколько не взволновала. В сущности, я давно уже в отставке. Внутренно – тем более <...> Судьба иногда бывает и не глупа. Человеку бывает хорошо, если он чувствует себя на своём месте, ни больше, ни меньше. Со мною сейчас так и получается, ничего иного мне не надо» [Из переписки... 2010: 269].

Смотреть на многое будто с луны? Ничего иного не надо? Горестные признания человека, которому дан был исследовательский и учительский дар честного, талантливого проникновения в художественные смыслы сложнейших текстов русской литературы: «чаще я бываю молчалив и нелюдим. Но ведь надо же помнить о действительности, и молчаливость наша будет понятнее» [Из переписки... 2010: 300]. Летом 1963 года Скафтымов скажет: «С литературой плохо. Видимо опять пришли туда, откуда вышли. Гангстеры утверждают прочно и надолго. Так кажется. <...> Я несколько раз брался за свои прежние начатые и брошенные статьи и замыслы, но охоты хватает ненадолго; как вспомню о действительности, всё пропадает» [Из переписки... 2010: 314].

Время от времени, однако, даёт о себе знать стойкий интерес к одному-единственному, пожалуй, автору: «думаю, не лучше ли всерьёз заняться Чеховым. Тут мне пока всё близко» [Из переписки... 2010: 275]. Берётся за составление комментариев к пьесам Чехова в собрании сочинений в 12 томах. Сердится: «для них (редакторов издания. – В. П.) примечания – средство воспитания читателя, а для меня – фактический справочник и только. Их поползновениям к пропаганде того-сего я вынужден сопротивляться. Вот связался!» [Из переписки... 2010: 307-308]...

* * *

Разлад между желанным и данным касался и личной, семейной жизни А. П. Скафтымова... В общем тревожно эмоциональном тоне «Чайки», в страстных признаниях Треплева и других героев пьесы предвосхищаются смятенные жизненные искания и истории любви самого Скафтымова.

Сохранились пронзительные, драматически сложные дневниковые страницы и поразительно трепетные письма-признания Александра Павловича. Времени с той поры прошло много. Пленительные образы лирических героинь – адресатов его писем, им же самым страстно запечатлённые, по праву памяти бережно открываются потомкам. И мы становимся невольными свидетелями новых подспудных сближений и соприкосновений мироощущения Скафтымова, прежде всего, с переживаниями Чехова и его героев.

«Драматизм каждого, – скажет Скафтымов о персонажах “Чайки”, – складывается как бы сам собою, общим, независящим от человеческой воли движением жизни <...>

³ Невольно вспоминается внешне сходное, но противоположное по эмоционально-смысловой направленности признание Тригорина из «Чайки»: «Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, всё о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен...» [С XIII, 29]. Луна для чеховского беллетриста – свидетельство подчинения неписаным законам литературного ремесла. Луна в скафтымовском представлении – безусловный знак преодоления суетной повседневности, бесцеремонно вмешивающейся в вольный мир человеческих настроений.

Желания осуществляются, но они ни к чему не приводят. Выполнение их неотделимо сопровождается таким рядом осложняющих и тяжёлых новых сторон и обстоятельств, которые издали, в мечте ни в какой мере не предусматривались и лишь теперь обнаруживают свою роковую силу» [Скафтымов 2008: 328, 329].

Речь, разумеется, не о внешних параллелях, не о буквальных созвучиях и вольных совпадениях в судьбах чеховских героев и в собственной судьбе Скафтымова. Речь о внутреннем притяжении Скафтымова к Чехову, о душевной близости к его персонажам, согретым авторским теплом, симпатией и сочувствием. А проявляется душевная близость в неотступных и беспокойных поисках жизненных смыслов, в беспощадном самопознании, в искренних и нежных лирических признаниях...

Напомним три очень важные страницы из личной жизни Скафтымова.

* * *

Страница первая...

Сохранился юношеский дневник Скафтымова, посвящённый истории любви его к Ольге Александровне Знаменской-Ворошиловой. Дневник датирован 1916 годом. Оба они работают в Саратовской частной мужской гимназии А. М. Добровольского. Он преподаёт русскую словесность, она – французский язык. Она старше его годами, вдова. Он влюблён, он любит, он с каждым днём ощущает в себе это удивительное, томящее и согревающее душу чувство, вместе с тем опрокидывающее его в бездну противоречивых состояний: «У ней ласковый взгляд, чистый смех, нежная улыбка. Улыбается с ямочками. В ямочках и чистота, и нежность, и детство. <...> Ищу встреч. Даже, кажется, смущаюсь. Скучаю. Огорчаюсь неожиданным её отсутствием» [Скафтымов 2005: 36]. Он жаждет соприкосновений и в то же время полон сомнений: «Где же, в чём же могут быть общие точки? Могу ли я быть нужен ей. Фу, как глупо! Она и я!.. Могу ли я духовное удовлетворение давать?» [Скафтымов 2005: 36].

Он отсылает сам себя то к лермонтовским метаниям (в это время поэзия Лермонтова становится предметом его всепоглощающего исследовательского интереса), то тепло и благодарно припоминает гончаровского Обломова: «Умный и не честолюбивый человек. Ради честолюбия горы воротят иные – это глупо и недостойно» [Скафтымов 2005: 42].

Намечается в собственной судьбе, в собственных переживаниях и отчётливый конфликт между желанным и данным, который позднее он разглядит в чеховской драматургии. Скафтымов размышляет: «Мне себя надо взять в руки. Я без неё не живу, но и с ней не живу. Я в пустоте. Отсюда тоска, бесцветность, равнодушие ко всему. <...> Единения-то нет, оно только в мечтах. А жить-то ведь каждый день надо, нельзя жить без реального осуществления мечты, и особенно без надежды на осуществление» [Скафтымов 2005: 38]. Здесь ещё отчётливо упование на возможность гармонии тайной мечты и грядущей реальности. И снова рассогласованный поток сознания, тревожное и колкое смятение чувств: «Чем же жить? Сейчас не могу серьёзно вникнуть, не лучше ль кончить с жизнью. Сейчас хочется к ней. Около неё покой. Да, удивительное чувство. Логика ни йоты» [Скафтымов 2005: 39].

В дневнике он, в частности, с беспощадной самоиронией, очень уж напоминающей чеховскую усмешливую интонацию, запишет: «Какая нелепость: сам ни во что не верю, ничего живого впереди не вижу ни для себя, ни для человека вообще, сам не понимаю

сердцем идеи общего человеческого блага. Смеюсь над словом «прогресс», сам узко хоронюсь от людей, отстраняюсь, исповедаю невмешательство, – и в это же время я – педагог, словесник, будитель общественной совести, проповедник просвещения. У самого всё изъедено аморальной беспочвенностью, а должен вливать «идеалы» в души других. Не комедия ли!.. Смейся, паяц!..» [Скафтымов 2005: 40].

Они станут мужем и женой, благополучно будут жить и поживать, преподавать, растить сына Павлушу⁴... Но жизнь внесет страшные поправки в их судьбу.

В марте 1935 года Ольга Александровна будет арестована по фантастически дико-винному обвинению в связи с иностранной разведкой. Повод, привычный для сталинской эпохи, – «донос одной из её коллег в органы о том, что Ольга Александровна в молодости жила в Париже, где окончила Сорбоннский университет» [Скафтымов 2005: 50]. Вскоре после её ареста и ссылки в Карагандинский исправительно-трудовой лагерь безнадежно тяжело заболел их сын: «Психологический стресс, вызванный непониманием и категорическим неприятием того, что произошло с его мамой, способствовал быстрому развитию болезни и, несмотря на все усилия близких и врачей, он буквально “сгорел” за два года» [Скафтымов 2005: 50]⁵. 11 марта 1937 года Павлуша в тяжелейших муках умирает. Многое из пережитого отразилось в трагическом дневнике Скафтымова 1937 года [Скафтымов 2005: 36].

Почва уходит из-под ног. Рушатся жизненные опоры. Теряется смысл существования. И сердце, не оправившееся от страшной боли, находит не утешение, нет, поддержку в новом горячем чувстве.

* * *

Страница вторая...

Вот его впервые публикуемое послание к любимой женщине, Маргарите Михайловне Дотцауэр-Уманской⁶, глубокое, спасительное чувство к которой помогло ему выстоять во второй половине 1930-х – 1940-х годах в страшном поединке с жестокой судьбой (сохранившееся письмо Скафтымова не датировано):

«Риточка милая! Где ты там, моя дорогая? Опять я без тебя и опять чувствую, как нежность моя плывёт, плывёт и уходит куда-то в воздух, в пространство и ищет тебя. Кажется, так мало надо, небольшое пространство отделяет нас. Протянуть друг к другу руки, дотронуться, прикоснуться и быть вместе, и всё бы устроилось, и прекратился бы этот мучительный голод души, и была бы ясность и воздух. Слышу смех твой светлый, ручки твои жму и целую, обнимаю тебя, и ловлю твою улыбку, и дивлюсь радости своей. Давно ли это было? Кому и для чего это надо, чтобы это не было теперь, вот сейчас, когда я так тоскую, когда и дышать, кажется, я могу только с тобой. Я стыжусь своей радости, и эта горечь невозможности, очевидно, в возмездие мне. – Вижу нашу гору, и

⁴ Павел Скафтымов родился в 1918 году.

⁵ О. А. Скафтымовой (Знаменской) (1884–1978) власти разрешат в 1939 г. вернуться из Казахстана и поселиться в городе Энгельсе без права прописки (вплоть до 1946 г.) в Саратове. С 1946 по 1954 г. она работает в Саратовском педагогическом институте. Реабилитирована в 1959 г.

⁶ Уманская (урождённая Дотцауэр) Маргарита Михайловна (1913–1974) – кандидат филологических наук, литературовед, педагог, организатор вузовской науки. В 1936 г. окончила филологический факультет Саратовского педагогического института. В том же году поступила в аспирантуру и в 1940 г. защитила кандидатскую диссертацию, посвящённую романтическим поэмам М. Ю. Лермонтова (научный руководитель профессор А. П. Скафтымов). Уманская была гражданской женой А. П. Скафтымова. В годы Великой Отечественной войны спасена им от депортации, которой подверглись немцы Поволжья. До 1963 г. преподавала в Саратовском педагогическом институте. С 1963 г. и до конца жизни заведовала кафедрой русской литературы в Ярославском педагогическом институте им. К. Д. Ушинского

ямку, и листья, и небо голубое за ветвями, и осинки голые с синими стволами, и во всём везде ты. Слова твои, сказанные то там, то здесь, вновь звучат во мне. Ты сказала: “Как я буду жить без тебя?” Да, да, Риточка, как я буду жить без тебя? Ты сказала: “Странно, я смеюсь теперь, а без тебя совсем иное”. Да, да, Риточка, без тебя совсем иное, без тебя совсем не до смеха, без тебя всплывает вот это, что-то большое, страстное и властное: Как жить без тебя? Не хочу, не хочу. Перед этой властью моего же чувства я совсем маленький, совсем беспомощный. Тут только одно спасение: стать комочком, обнять, прильнуть и дышать в твою грудь, в эту милую ямку, где живёт твоя нежность и любовь ко мне. Когда я чувствую и вдыхаю твою любовь ко мне, и сам будто бы примиряюсь с собою. Будто и в самом деле я что-то стою, будто жизнь моя меня уже ни в чём не упрекает и не стыдит и я тоже, будто, могу (вправе) быть простодушным и открытым. Риточка, Риточка, иду к тебе душою, зову тебя и молюсь такой любви.

Риточка, лежу я у себя на диване, в постельке, уложился спать. Поздно, три часа. Но мне жаль окончательно уходить. Я всё думаю о тебе, я с тобою, мне хочется с тобою говорить. Если я потушу свет и совсем завернусь в ночь, это кажется, будто я опять расстанусь с тобою. И я опять пишу. Милая, милая, обращаюсь к тебе и будто в самом деле передо мною ты. Только что я писал тебе письмо, сидя за столом. Всё хотелось найти слова, чтобы передать тебе всё, всё... Ничего не хотелось, кроме того, чтобы сказать, что я люблю тебя, что стою перед тобою преклоненный, тихий, кроткий и просящий, что целую землю, на которой ты стоишь, что я плачу от счастья видеть, что мне вообще стыдно жить, а без тебя мне страшно жить, а с тобою может быть ещё страшней, страшно того, что ты от меня отвернёшься скоро, а я не хочу этой новой боли, что, впрочем, это неважно, что я живу настоящим, что я люблю тебя, что я хочу быть с тобою, что без тебя я не могу и не хочу и пр. и что опять всё сначала и всё это одновременно, всё вертится в каком-то клубке и никому его не распутать. И самое ясное от всего осталось только одно: я стою на коленях, ты голову мою прижимаешь к себе, на глазах твоих слёзы и где-то около, вблизи или во мне, могила и крест.

Риточка, зачем это, зачем это я выговорил. Прости меня.

Нет, больше не буду»⁷.

Молитвенная пламень письма... Благодатное, опалившее его душу чувство давало сил выжить в самое чёрное, в самое трудное время жизни. Складывавшаяся ситуация – клубок, пронизанный трагическими противоречиями... И снова (как раз в пору, когда он жил Чеховым, постоянно обращался к «Чайке»), когда постепенно складывались его представления о сложной природе чеховского драматургического конфликта, ничего общего не имевшие с общепринятыми в советской литературной науке) явственно звучит мучительно нежный и горестный мотив соприкосновений, очень лично преломлённый: беспомощность перед властью своего же чувства, радость – «везде», «горечь невозможности»...

В конце своей жизни М. М. Уманская так вспомнит об отношении Скафтымова к Чехову: «Наиболее “личным” и интимным было его восприятие А. П. Чехова <...> Роднили его с Чеховым и душевная тонкость, изящество, деликатность, удивительная скромность. Что-то “чеховское” было даже в его внешнем облике» [Методология и методика... 1984: 200].

⁷ Подлинник письма А. П. Скафтымова М. М. Уманской любезно передан в Институт филологии и журналистики Саратовского государственного университета их дочерью, доктором искусствоведения, профессором Санкт-Петербургской консерватории Людмилой Александровной Скафтымовой.

Страница третья...

Впервые в 2005 году в посвящённом А. П. Скафтымову журнале «Известия Саратовского университета» Елена Ивановна Криничка поведала о любви своих родителей Александра Павловича Скафтымова и Ирины Валериановны Чуприны⁸. Он был старше её на 33 года. Трогательно нежная, тревожная и безнадежная любовь отзывается слезами. Возвышенное и страдальческое настроение...

Напомним фрагмент письма Скафтымова И. В. Чуприне от 1952 года: «Милая Ирушенька! Я скучаю о тебе и хочу с тобой говорить <...> Ты неизменно всегда и непрерывно во мне, и большая, и маленькая, с заботами, делами, со всей человеческой трудностью жизни, и всюду я тебя люблю. Но ты ж для меня и там, куда мы поднимаемся редко, где живёт в нас вселенная: и небо, и облака, и звёзды, и река, и лес, и даль степей, и все мысли о мире. <...> Я люблю тебя оттуда, где во мне живёт вся моя грусть и вся тоска перед лицом всего бытия, перед лицом всей затерянности человеческой» [Скафтымов 2005: 55].

И ещё один отрывок из письма Скафтымова И. В. Чуприне, который приводит Е. И. Криничка: «Боже мой, зачем же всё это так ужасно получается? Зачем, кому нужна была такая грубая и такая жестокая насмешка? Может ли быть в этом хоть какой-нибудь смысл? Какая обида! И вместо счастья, которое вот-вот, так и чувствуется, нам обоим скоро предстоит такое большое несчастье... <...> О, мой возраст. Было бы иначе, взял бы я тебя к себе, несмотря ни на что» [Скафтымов 2005: 55-56].

Снова на склоне лет – роковой разлад между счастливой душевной устремлённостью и неумолимыми реалиями жизни...

Человек полон надежд на органичное сплетение желанного и реального, мечты и данности, тоски по теплу и действительного тепла, а явлены ему одни соприкосновения, порывистые, страстные, нервные, печальные...

У Чехова в «Чайке» слово-лейтмотив – счастье. По-настоящему недостижимое личное счастье. Счастье, о котором грезят и мечтают. Несчастлив и неприкаян, никому, в сущности, не нужен в этом мире старик Сорин с его грустной усмешкой по поводу «жизни, прошедшей мимо его желаний» [Скафтымов 2008: 330]. Несчастливо несёт свой крест учитель Медведенко. Каждая по-своему, несчастливы Маша и её мать, Полина Андреевна. Несчастлив Константин Треплев. Вопреки несчастной линии жизни, Заречной достаёт сил уверовать в собственную театральную судьбу, но уж больно грустной она ощущается самой Ниной. Тригорин плывёт себе пленником по течению, по волнам предлагаемых обстоятельств, так и не ощутив настоящего счастья. В его самочувствии «нет ощущения счастья. Наоборот, писательство им ощущается почти только своей трудной стороной: постоянная тревога, неумолимое чувство обязанности, поиски сюжетов, укоры совести, недовольство собою и пр.» [Скафтымов 2008: 352]. Аркадина

⁸ Чуприна Ирина Валериановна (1924–2000) – кандидат филологических наук, литературовед, педагог. В 1946 г. окончила филологический факультет, а в 1949 г. – аспирантуру при кафедре русской литературы Саратовского государственного университета, в 1952 г. защитила кандидатскую диссертацию, посвящённую творчеству Л. Н. Толстого (научный руководитель профессор А. П. Скафтымов). С 1949 по 1988 гг. преподавала на кафедре русской литературы филологического факультета СГУ.

превыше всего на свете ценит себя в искусственном мире театра. Счастливое ощущение миражного сценического успеха? Вполне доволен собой разве что один Шамраев: делами занят в имени Сорина, хозяйствует в своё удовольствие, хотя и без особого успеха, чувствует себя ровней с господами... Пьеса Чехова «говорит о том, как в человеке живёт потребность личного счастья, как жизнь каждого складывается мимо этих личных ожиданий и желаний, как это переносится разными людьми и как это должно переносить» [Скафтымов 2008: 361].

А. П. Скафтымов в связи с чеховской «Чайкой» скажет о «горечи тоскующего бесильного порыва», о невольной вине, о «больном чувстве невыполненности каких-то интимных желаний» [Скафтымов 2008: 324], о «чувстве утраченной радости и наступившем неприветливом холоде жизни» [Скафтымов 2008: 365], о «ежедневном трагизме жизни» [Скафтымов 2008: 363]. Скажет о чеховском драматургическом конфликте, о жизни чеховских героев и, вне всяких сомнений, о собственной судьбе тоже...

Литература

Иванюшина И. Ю. О полиглотизме статей А. П. Скафтымова о Чехове // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы: Материалы Вторых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 7-9 октября 2014 г.): Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 21-27.

Из переписки А. П. Скафтымова и Ю. Г. Оксмана // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: Статьи, публикации, воспоминания, материалы. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2010. С. 258-318.

Кривонос В. Ш. «Саратовский пленник». А. П. Скафтымов: ученый из провинции // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 166-179.

Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. 308 с.

Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Чехова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 17-35.

Скафтымов А. П. Новые материалы // Известия Саратов. ун-та. Новая серия. Филология. Журналистика. 2005. Т. 5. С. 34-56.

Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. С. 21-40.

Скафтымов А. П. Драммы Чехова // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара, 2008. С. 315-344.

Скафтымов А. П. <О «Чайке»> // *Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара, 2008. С. 345-365.

Шах-Азизова Т. К. Усмешка «Чайки» // Чеховиана. Полёт «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 276-290.

**Ю. Н. Чумаков, А. П. Скафтымов
и саратовское филологическое «гнездо»**

Аннотация. В статье рассматриваются важные эпизоды из истории саратовской филологической школы, связанные с именами Ю. Н. Чумакова, А. П. Скафтымова, Е. И. Покусаева.

Ключевые слова: Саратов, саратовское филологическое «гнездо», Ю. Н. Чумаков, А. П. Скафтымов, Е. И. Покусаев.

Krivosnos, V. Sh.

**Y. N. Chumakov, A. P. Skaftymov
and the Saratov Philological “Nest”**

Abstract. The article discusses the important episodes of the history of Saratov philological school associated with the names of Y. N. Chumakov, A. P. Skaftymov, E. I. Pokusaev.

Keywords: Saratov, saratov philological “nest”, Y. N. Chumakov, A. P. Skaftymov, E. I. Pokusaev.

В аналитическом обзоре книги Ю. Н. Чумакова «Пушкин. Тютчев: опыт имманентных рассмотрений», вышедшей в 2008 году, К. Г. Исупов называет его «известным саратовским филологом», «саратовским ученым» и «саратовским исследователем» [Исупов 2010: 212, 222, 225]. Настойчиво, причем в разных частях своего обзора, соединяя имя автора с городом, который тот давно покинул, рецензент, тем более столь опытный и многознающий, вряд ли мог допустить элементарную ошибку или не заметить случайную опisku. Дело, надо думать, идет не о месте фактического проживания Чумакова, но о его причастности к саратовскому филологическому сообществу, принадлежность к которому, как верно подмечено в обзоре, была подчеркнута в авторском предисловии, где «припоминается статья А. Скафтымова 1923 года “К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы”». Имя Скафтымова, значимое и само по себе, нудит к выстраиванию целого ряда блестящих имен отечественных филологов и, что чрезвычайно важно, свободных мыслителей и профессиональных философов, вольно или невольно связавших свою судьбу с молодым Саратовским университетом» [Исупов 2010: 213-214].

Список приведенных К. Г. Исуповым имен, от С. Л. Франка до Г. А. Гуковского, «оказывается более чем достаточным, чтобы представить себе степень духовной напряженности, которая определяла интеллектуальный климат саратовского ученого оазиса (или, как сказал бы В. Топоров, “урочища”» [Исупов 2010: 214-215]. Или, что кажется более точным и более уместным применительно к предмету описания, филологического «гнезда», если вспомнить введенное Н. К. Пиксановым в научный обиход понятие «культурное гнездо» [Пиксанов 1923: 10]. Как в случае «литературного урочища» можно говорить о «сложном соединении литературного и пространственного» [Топоров 2009: 504], так в случае филологического «гнезда» – о сложном соединении пространственного и филологического. Саратовское филологическое «гнездо», если представить его себе – учитывая разные формы пространственной локализации – в виде особой физической и

виртуальной реальности, включает в себя и тех бывших питомцев, кто, находясь вдали от нее, чувствуют и сознают неразрывную с ней внутреннюю связь. Чумаков, несмотря на все зигзаги и перипетии его судьбы, эту связь остро чувствовал и ясно сознавал.

«Я родился в Саратове в интеллигентной семье. Мой родной город всегда отличался довольно высокой культурой: там были консерватория, университет» [Февральский вечер 1997: 272]. В консерватории преподавал теорию и историю музыки отец Чумакова, окончивший в Москве синодальное училище и служивший регентом в церковном хоре, но после революции сменивший род деятельности; на сына он оказал «немалое влияние» [Февральский вечер 1997: 272]. Университет Чумаков окончил очень взрослым, в 1954 году, когда ему было уже тридцать два; до этого успел побывать на фронте, где получил тяжелое ранение, проучиться три года в медицинском институте и отсидеть, как он однажды выразился, «в узилище» [Дрыжакова 2012: 595]. На филфак, по его поздним воспоминаниям, попал «почти случайно», но так сложилось, что «после ряда драматических поворотов» в судьбе «вышел на то», что ему «было нужно» [Юрий Чумаков 2000].

Вышел он, но уже совсем не случайно, и на статью Скафтымова 1923 года, знакомство с которой отмечено им самим как событие в научной биографии: она развернула его интересы в сторону «имманентного анализа или, скажем, имманентно-интуитивной методики»; из статьи этой, «глубокой и сильной», он «усвоил основные термины», которые стал использовать «в близких значениях», и, главное, основной принцип подхода к законченному тексту: «Только само произведение должно за себя говорить» [Чумаков 2008: 10]. Позднее, развивая и при этом пересматривая установки Скафтымова относительно имманентного рассматривания, он особо выделил роль контекстуальной имманентности, подразумевающей «неочевидное вложение в рассматриваемый текст различных знаний, интуиций и чувственного опыта» [Чумаков 2008: 10].

В те годы, когда Чумаков только задумывался о своем пути филолога, а собственное научное будущее, в силу многих причин, представлялось ему весьма призрачным и неопределенным, именно Скафтымов, несмотря на затворнический образ жизни и известность, что называется, в узких кругах, «служил все более и более убедительным примером и доказательством (крайне важным для начинающих гуманитариев в тех обстоятельствах) самой возможности самостоятельной научной мысли и свободы текстов от демагогических наслоений в подцензурных условиях» [Чудакова 2006]. Методологическая статья Скафтымова явилась для Чумакова образцом привлекательной для него индивидуальной аналитической манеры, предъяснявшей исключительные требования к личности исследователя; в личность исследователя, способного вложить в текст и знания, и интуиции, и опыт, все в конечном счете и упиралось. Такова была природа и таков был пример скафтымовского имманентного подхода, в главных своих чертах унаследованного Чумаковым и творчески им воспринятого.

Размышляя о механизме самовоспроизведения культуры в провинциальном городе, Ю. М. Лотман говорил о важности атмосферы, созданной образованными энтузиастами: «... нужно, чтобы кто-то – носитель высокой культуры – “прикоснулся”. Кто-то передал» [География интеллигентности 1989: 5]. Таким человеком, кто способен был передать и действительно передавал на протяжении многих лет, и был Скафтымов, личность которого притягивала к себе немало увлеченных последователей, причем далеко не все из них находились в непосредственном общении с ним, постоянном или хотя бы эпизодическом. В письме ко мне от 28 сентября 2014 года, познакомившись с запозданием с моей статьей о Скафтымове, опубликованной в «Новом литературном обозрении»

(1999, № 36), Чумаков приводит важное биографическое свидетельство: «К сожалению, я не был знаком с Александром Павловичем и у него не учился. Только однажды он сделал замечание о моем докладе». Скафтымов «прикоснулся» к нему по-иному, чем к другим, прежде всего своими статьями, мыслями и идеями. Знаменательно, что заново открывшаяся в середине 60-х годов возможность осуществления «монографического имманентного анализа», связанного с именем Скафтымова, переживалась Чумаковым «как поток свободы» [Чумаков 1999: 5].

В том же письме Чумаков коснулся и трагических сторон жизни Скафтымова: «Если в 1922 году была написана, я бы сказал, великая статья о теории и истории, то позже пришлось писать биографию Чернышевского, то есть в итоге великолепный расцвет первой половины его жизни был не глядя подавлен. Разумеется, была статья о “Вишневом саде” с ее темой мимоговорения. Последнюю статью о Кутузове я, конечно, прочел с величайшим вниманием». И продолжил взволновавший его разговор в следующем письме, написанном буквально на другой день, 29 сентября: «Хочу добавить несколько слов о Скафтымове. Мне кажется, что описания природы в письмах к Оксману имеют драматический подтекст, но А<лександр> П<авлович> не мог и по внутренним, и по внешним причинам говорить откровенно». Вспомнил он и о похоронах Скафтымова, и о филфаковской панихиде, на которой присутствовал: «Я стоял на улице напротив выхода, смотрел на гроб, на его лицо и на специальных людей, распорядившихся похоронами».

В том памятном январе шестьдесят восьмого года Чумаков почти два года уже как жил и работал далеко за пределами Саратова, где, по свидетельству Э. И. Худошиной, «его положение все время было пропавшим, его кое-где не забывали и не давали себя забыть», так что «он, доведенный до отчаяния, решился на шаг, который, при его до странности сильной любви к Саратову, казался ему самому прыжком в пропасть»; стремясь «разорвать все связи», его к тому времени сильно тяготившие, он «уехал на край света, в Пржевальск» [Худошина 2012]. Но проститься со Скафтымовым посчитал своим долгом.

Между тем саратовский сюжет его жизни был далек от завершения; хотя его научные взгляды, как он полагал, были «абсолютно чужды саратовскому университету» [Юрий Чумаков 2000], написанную в Пржевальске кандидатскую диссертацию Чумаков тем не менее посылает в alma mater. В письме от 14 марта 1970 года к Б. О. Корману, с которым его связывали доверительные отношения, Чумаков сообщает о важном для себя событии: «На днях Евгр<аф> Ив<анович> <Покусаев> прислал мне чрезвычайно положительный отзыв о диссертации, и из письма само собой выходит, что я должен защищать в Саратове» [Чумаков 2012: 563]. А 15 ноября пишет тому же адресату уже о состоявшейся защите: «Евгр<аф> Ив<анович> остался доволен защитой, предложил прислать рекомендацию, чтобы издать работу книгой, не отказался от дальнейшей научной связи. В целом я, конечно, удовлетворен, ибо получил признание там, где долго чувствовал себя совершенно чужим» [Чумаков 2012: 565]. По реакции Чумакова видно, насколько значимыми были для него как сама защита, от которой он ждал многого, прежде всего научного признания, но также и возможной перемены участи, что вскоре и произошло, так и место защиты, сознательно им выбранное. Столь важно ему было не чувствовать себя здесь больше *совершенно чужим*.

Это остро и даже болезненно ощущавшееся им единство с местом (явное следствие *до странности сильной любви к Саратову*) не исключало конфликтных отношений с ним, эмоционально окрашенных и биографически мотивированных. Б. Ф. Егоров, тесно общавшийся и близко друживший с Чумаковым, побывав в 1996 году в Саратове и не

обнаружив его имени «среди саратовских книг и сборников», не случайно задался вопросом: «Сам ли он устранился от изданий родного города или его устранили? То есть не приглашают коллеги по каким-то причинам?» [Егоров 1997: 270]. В письме ко мне от 16 октября 2014 года Чумаков написал с нескрываемой горечью, что его «отношения с Университетом таковы, что они выглядят как непроницаемая стена». Но суждение это, каким бы субъективным оно ни показалось (ведь защита и признание как будто убедили его, что университету он не *чужой*), лишь подчеркивало особое значение родного города в его жизни; с годами чувство внутренней связи с местом у него не только не ослабевало, но, стоило погрузиться в воспоминания о пережитом, с новой силой оживало.

В письме ко мне от 17 сентября 2014 года он вновь возвращается к давней уже истории с диссертацией, его, видно, не отпускавшей: «Моя защита для меня была более чем знаковым событием, об этом стоит говорить подробно. Мне бы, например, хотелось узнать, как Вы это видели со своей стороны. Конечно, прошло много лет, но вот так вышло, что это всплывает». Когда же я поделился собственными впечатлениями о ходе защиты, а также рассказал о мнении своих однокурсников, Людмилы Чикирис и Юрия Борисова, которым Е. И. Покусаев поручил прочитать работу, то Чумаков, очень довольный, как мне показалось, услышанным, посчитал нужным пояснить (в письме от 16 октября), что у него с Покусаевым «особая история, о которой можно было бы написать и подробнее. То, что он поставил на диссертации свое имя, во многом меня выручило. Его оценка текста в письме, присланном мне в Пржевальск, была даже чрезмерной». Но столь кратким пояснением не ограничился и следом действительно написал подробнее.

Приведу полностью письмо Чумакова от 22 октября 2014 г., учитывая исключительную значимость его содержания, как биографическую, так и историко-психологическую:

«Я поступал в аспирантуру в 1955-м в крайне запутанных условиях, и в конце концов Е<вграф> И<ванович> согласился меня взять. К моему удивлению, он сам предложил мне Тютчева, которым я был в ту пору увлечен. В 1958-м он принял меня на кафедру на 1/2 ставки ассистента вместо уехавшего Оксмана, однако через год (15 июня 1959) он пригласил меня к себе домой, чтобы объявить о моем увольнении по сокращению штатов (моя ситуация была усложнена ложными слухами политического свойства). Он сказал, что вынужден, не по своей воле, и проч. В это время зазвонил телефон, и Ю. Б. Неводов, также увольняемый (но как человек партийный, переведенный на должность ученого секретаря Совета), объявил, что, раз так, то курс 1 пол. 19-го он читать на заочном не станет. Е<вграф> И<ванович> долго пытался сломить его амбицию, спрашивал, не прочитает ли курс кто-то другой, и т. д. Наконец, положил трубку и задумался. Тут я понял, что он сейчас предложит дочитать этот курс мне (я читал его в течение года на вечернем), и в моей голове промелькнуло множество возможных ответов. Помолчав, он сказал: “Я принужден обратиться к Вам со странной просьбой. Не согласитесь ли Вы в Вашей ситуации прочесть этот курс?” И я мгновенно и спокойно ответил: “Да, я согласен”, – и после паузы встал, простившись, и пошел вдоль стены к двери направо. Он сидел за письменным столом у стены напротив и вдруг быстро пошел по какой-то бесконечной диагонали. Нагнав меня у самой двери и схватив за руку, он громко воскликнул: “Не будьте, не будьте никогда князем Мышкиным!”

В следующий раз мы встретились года через полтора-два, на улице против консерватории. Он остановился и спросил, почему я не заканчиваю аспирантуру. Я сказал, что это вряд ли возможно, а он, чуть ли не хватая меня за руки, настаивал. Но здесь-то я отказался. На прощание он сказал, что если я буду что-то писать, то могу присылать

это ему, он обязательно будет читать, считая себя обязанным. Уже покинув Саратов, я послал ему (весной 1967) 3 рукописи. Он их вернул, испещрив множеством незначительных помет, – запомнить было нечего, кроме одной: “Кто раздает лавры?” В начале февраля 1970 я принес ему законченную диссертацию. Он сказал, что поставит на ней свое имя, и спросил, где я намерен защищать. Мне казалось, что он раньше говорил о Саратове. – Ну, посмотрим!

Через месяц я получил от него восторженное письмо, где было написано о моей оригинальности и даже артистизме. Спрашивал, не пригласить ли Лотмана? Я ответил согласием, тем более, что к тому времени уже был знаком и переписывался с Ю<рием> М<ихайловичем>. Что было дальше, более или менее известно.

Последний раз я видел его летом 1975. Я навестил его, уже больного, после инсульта (кажется, в 1971). В нем появилось много детского. Не могу забыть, как он обрадовался привезенным мною из Москвы лимонам – улыбался, держа их перед глазами, и все повторял: “Лимончики!” Через два года его не стало.

Мне хочется оставить в памяти весь этот сюжет, который кладет какие-то дополнительные черты на облик Е<вграфа> И<вановича>. Кроме того, не будучи сторонником философского детерминизма, я вчера подумал о связи эпизода с “князем Мышкиным” и моей защитой).

Б. Ф. Егоров, рассказывая о встречах с Чумаковым, поражался «потрясающей свежестью и емкостью памяти собеседника», к сожалению, так и не взявшегося за мемуары, но пообещавшего присылать ему «письма-воспоминания», которые, однако, остались «в проекте» [Егоров 2013: 241]. Но вот воспоминание о Покусаеве и о его роли в своей судьбе он все-таки захотел сохранить. А в авторских предисловиях к двум книгам, 1999-го и 2008-го годов, счел нужным напомнить об их саратовских истоках, не для всех читателей очевидных: размышлениях Г. А. Гуковского о русской поэзии, которые ему довелось услышать во время войны, кандидатской диссертации, уже содержащей основные идеи относительно пушкинской стихотворной поэтики, методологической статье Скафтымова, так сильно на него повлиявшей.

При чтении писем Чумакова, касающихся его трудов и дней, нельзя было не заметить одно сближение с трудами и днями Скафтымова; сближение, может быть, и *странное*, но такое знаменательное. В письме от 13 сентября 2014 года Чумаков писал мне: «Долго думал и понял, что всегда имел склонность к философии, она, конечно, имплицитно просвечивает в моих разборах. Кратко ее можно выразить названием раздела из “Непостижимого” С. Франка: “Умудренное неведение как антиномистическое понимание”». Как тут не вспомнить, что в библиотеке Скафтымова были книги Франка, хранившие следы многократного перечитывания (см.: [Прозоров 2006: 8-9]). Философичность в духе работ Франка, будучи свойством свободной мысли, придает особое измерение и статьям Скафтымова, и статьям Чумакова, расширяя и углубляя их смысловое пространство; каждый из них, оставаясь филологом, строит вместе с тем и собственную модель жизни, жизненного поведения. Скафтымов – анализируя и интерпретируя пьесы Чехова, в которых слышатся призывы «терпеливо и мужественно работать для лучшего будущего» [Скафтымов 1972: 434]. Чумаков – обратившись к пушкинскому роману в стихах: «...это роман хотя и трагичный, но это роман абсолютного счастья. Абсолютного счастья и радости бытия, при котором каждый из нас присутствует» [Чумаков 2000: 140].

С. Г. Бочаров, говоря о движении Чумакова к философской поэтике, заметил, что автор «как бы поверх типичной пушкиноведческой проблематики, от нее на отлете, высвечивает более общие ситуации, философские состояния, переживаемые Пушкиным и его

героями, но слабо пережитые еще пушкинистской критикой» [Бочаров 2000]. Но такого же рода *более общие ситуации и философские состояния* высвечивал и Скафтымов в своих чеховских статьях, хотя в его случае говорить о движении к философской поэтике пока не принято. Тем более важно обратить внимание на известное сходство научного пути двух ученых, открывавших и открывших для себя важную сферу смысловых универсалий.

Есть и прямая переключка суждений Скафтымова и Чумакова об одной особенности их научного творчества, переключка вряд ли случайная. Скафтымов, когда Ю. Г. Осман попросил его написать, «откуда» он вырос «как исследователь» [Из переписки 1995: 287], ответил: «Все выходило как-то само собою» [Из переписки 1995: 289]. Почти буквально это выражение (возможно, подсказанное ему его читательской памятью; думается, публикация переписки Скафтымова и Оксмана мимо него не прошла) повторил Чумаков, видя в собрании своих отдельных статей книгу, «которая писалась как бы сама собой, и ее начало осталось за пределами текста, а конец, может быть, еще будет дописан» [Чумаков 1999: 5]. А в интервью, коснувшись создания им книг, вновь подчеркнул, что оказалось оно «спонтанным актом, при котором все как будто делается само» [Юрий Чумаков 2000]. Научное творчество он, следом за Скафтымовым, уподобил органичному самодвижению жизни, которой не надо ничего навязывать; ведь жизнь есть текст, и пока книга все еще пишется, и пишется *сама собою*, текст этот похож на черновик с его «спектром возможностей» [Чумаков 1999: 7], стало быть, его можно подкорректировать. Не только будущее, но и прошлое при таком понимании мыслится вероятностным, так как несбывшиеся варианты присутствуют в сознании как возможности, которые все еще могут реализоваться.

В письме ко мне от 12 января 2015 года Чумаков так охарактеризовал свою работу филолога: «...вектор моих анализов идет внутрь текста, а центробежных стремлений вовне я избегаю». Вектор же его памяти постоянно был направлен внутрь его жизни и биографии, побуждая вновь и вновь воскрешать дорогие лица и имена. 30 сентября 2014 года я написал ему, что на следующей неделе собираюсь на Скафтымовские чтения, и послал программу, его заинтересовавшую: «Любопытно, что расскажет Б. Ф. Егоров о переписке Скафтымова и Лотмана?» Но в том же письме от 3 октября, где он задал этот вопрос, прозвучала и печальная нота: «Значит, Вы будете в Саратове, куда мне уж никогда не заехать». Однако вскоре, в письме от 16 октября, он вновь возвращается к чтениям, где ему никогда не доведется участвовать, возвращается с другим уже настроением, с глубокой личной заинтересованностью: «Скафтымовские конференции, конечно, следует продолжать. Надо посмотреть на теоретико-историческое лицо А<лександра> П<авловича>. А про Чехова можно предложить такую тему: “Чехов как предыстория”. Это должно быть не культурно-историческим контекстом, а попыткой понять, как в Ч<ехове> начался 20 век».

Саратов и саратовское филологическое «гнездо», Скафтымов и Скафтымовские чтения, Чехов и чеховская тема – все сплетается, когда думаешь и вспоминаешь о Чумакове, филологе и человеке, в единый узел, который не разорвать.

Литература

Бочаров С. Мировые ритмы и наше пушкиноведение // Новый мир. 2000. № 12. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/12/chumak.html (дата обращения: 14.08.2015).

Дрыжакова Е. Н. Вологодская конференция 1969 года (Странички воспоминаний) // Точка,

распространяющаяся на все...: К 90-летию проф. Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 2012. С. 592-602.

Егоров Б. Ф. Саратов–96 // *Ars interpretandy*: Сб. ст. к 75-летию проф. Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 264-270.

Егоров Б. Ф. Воспоминания-2. СПб., 2013. 384 с.

Из переписки А. П. Скафтымова и Ю. Г. Оксмана / Предисловие, составление и подготовка текстов А. А. Жук; публикация В. В. Прозорова // *Russian Studies*. 1995. Т. I. № 1. С. 255-325

Исупов К. Имманентная поэтика и поэтология имманентности // *Вопросы литературы*. 2010. № 1. С. 212-226.

Пиксанов Н. К. Два века русской литературы. М.; Пг., 1923. 208 с.

Прозоров В. В. Саратовский текст Семена Франка // *Франк С. Л.* Саратовский текст. Саратов, 2006. С. 3-11.

География интеллигентности: эскиз проблемы: Дискуссия в Тартуском университете // *Литературная учеба*. 1989. № 2. С. 3-17.

Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. 544 с.

Топоров В. Н. Петербургский текст. М., 2009. 820 с.

Февральский вечер с мастером (Беседа с Ю. Н. Чумаковым) // *Ars interpretandy*: Сб. ст. к 75-летию проф. Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 271-285.

Худошина Элеонора. Уточнение [к рец.: Пенская Е. Все как будто делается само]. 09.11.2012. URL: <http://morebo.ru/tema/segodnja/item/1352455952373> (дата обращения: 14.08.2015).

Чудакова М. Обвал поколений // *Новое литературное обозрение*. 2006. № 77. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/chu20.html> (дата обращения: 06.09.2015).

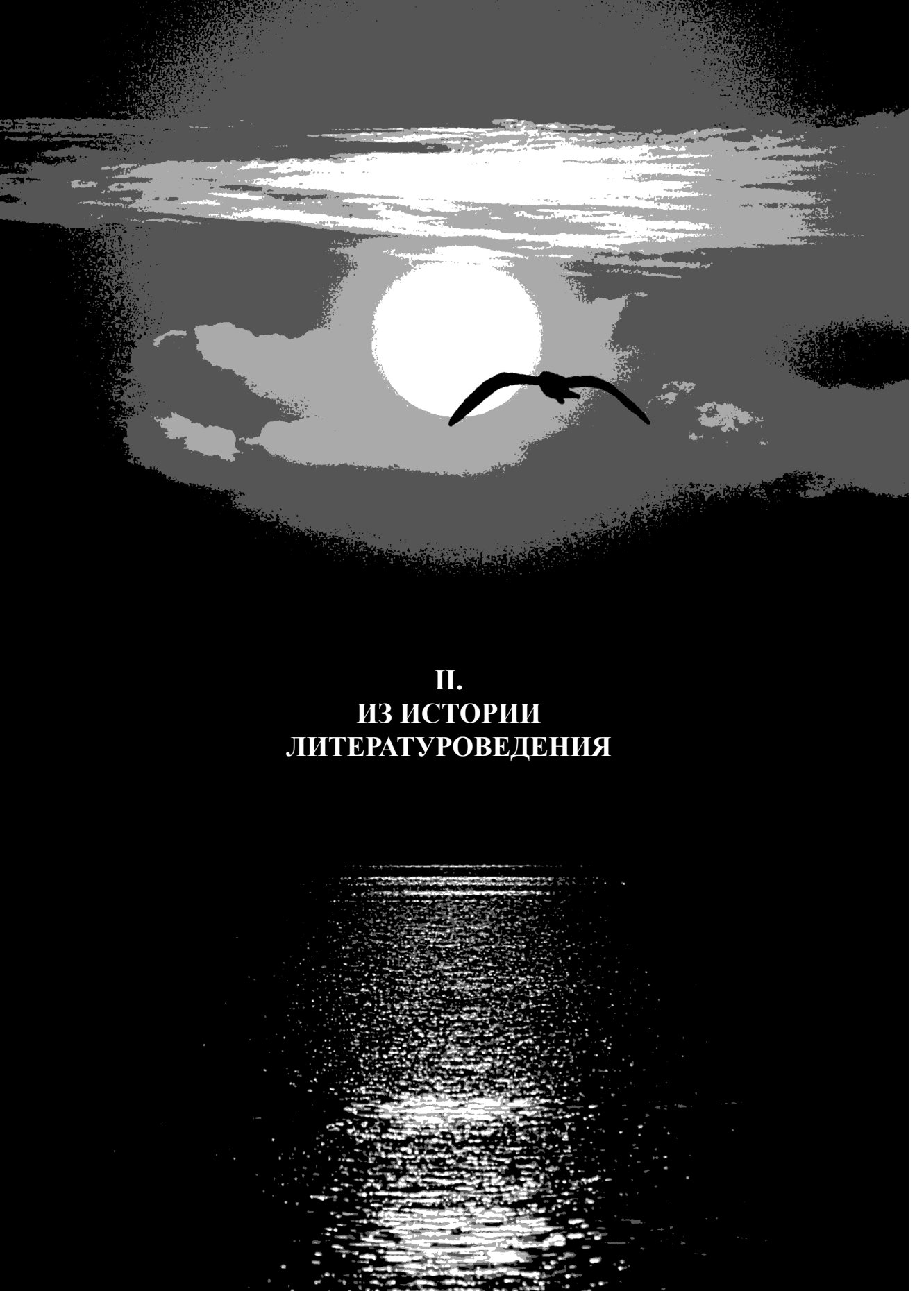
Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. 432 с.

Чумаков Ю. Н. [Слово на представлении книги «Стихотворная поэтика Пушкина»] // *Филология*. Вып. 5: Пушкинский. Саратов, 2000. С. 139-140.

Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. 416 с.

Чумаков Ю. Н. «Как всегда, читаю Вас с особым вниманием...» // *Жизнь и судьба профессора Б. О. Кормана*. Ижевск, 2012. С. 562-579.

Юрий Чумаков: Жизнь – текст, который вы можете подкорректировать. Текст: Александра Лаврова // *Новая Сибирь* (Новосибирск). 02.03.2000. URL: <http://catalognews.ru/94/92> (дата обращения: 13.05.2012).



**II.
ИЗ ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Ежи Фарыно

Семиотика чеховской «Чайки»¹

Аннотация. Основной вопрос, озвученный в данной статье, сводится к следующему: какой шаблон мира разрушается в чеховских пьесах, и что постулируется взамен? Другими словами, основная цель статьи – обрисовать художественный код, на котором основаны тексты Чехова. Анализ, проводимый в статье, семиотического, а не семантического характера. В этом отношении наиболее важной из чеховских пьес представляется «Чайка», поскольку пьеса содержит самый разнородный материал, то есть, художественные (театральные, литературные) и нехудожественные шаблоны мира. Семантически мир в «Чайке» исключительно разобщён и разъединён. Эта характерная черта подсказывает популярный – но неточный – способ трактовки чеховской концепции, которая, на самом деле, на данном уровне интерпретации не поддаётся, поскольку не выражена в самом тексте (т. е., текст не содержит авторской оценки). В то же время, на семиотическом уровне можно проследить эту концепцию мира наряду с особым отношением к знаковой коммуникации. Выводы автора подкреплены кропотливым анализом разных аспектов пьесы.

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», семиотический уровень, семантический уровень, автор, текст, концепция мира.

Faryno, Jerzy

The semiotics of Chekhov's "The Seagull"

Abstract. The main question of this article is stated as follows: what pattern of the world is destroyed in Chekhov's plays and what is postulated instead? In other words, the purpose is to shape the artistic code on which Chekhov's communications (texts) are based. The analysis is held as a semiotic (not semantic) one. The most important of Chekhov's plays in this aspect is "The Seagull", because this play includes the most heterogeneous material, i.e. artistic (theatrical, literary) and non-artistic patterns of world. Semantically, the world in "The Seagull" is extremely disunited and separated. This characteristic shows a popular – but inadequate – way of interpreting Chekhov's conception which is, in

1 . Предлагаемая статья профессора Варшавского университета Ежи Фарыно – одна из его лекционных тем участника цикла «Западные слависты в Герценовском университете» – была впервые опубликована в США в сборнике «Русский текст», 1994, № 2, с. 95-114. – *Прим. ред.*

fact, uninterpretable on this level because of its unexpressedness in the text (the text contains no author's evaluations). At the same time, on the semiotic level, this conception of world, as well as a very specific attitude to the sign communication is detectable. This statement is provided by a thorough analysis of different aspects of the play.

Key words: Chekhov, "The Seagull", semiotic level, semantic level, author, text, conception of world.

0.1. «Старое, вечное правило, гласящее, что каждое произведение искусства должно иметь начало и конец, оказывается вовсе не лишенным здравого смысла <...> жизнь каждого человека состоит, в сущности, из целого ряда отдельных более или менее законченных эпизодов, имеющих свое начало, свое развитие и свой конец и могущих поэтому служить темами для отдельных повестей и рассказов. <...> Все это – правила элементарные, но вполне разумные и основательные, выработанные тысячелетним опытом, и нарушить их безнаказанно никому не удастся, как бы даровит он ни был.

Не мог их безнаказанно нарушить и г. Чехов» [Летопись современной беллетристики 1895: 447-448].

0.2. «Диалогическая ткань пьесы характеризуется разорванностью, непоследовательностью и изломанностью тематических линий. В результате какого обстоятельства возникают эти черты? Что их разрывает? Почему темы повисают неподхваченными и неразвитыми? Что выражено этой неразвитостью и неподхваченностью?» [Скафтымов 1972: 359].

0.3. В первой цитате отмеченные характерные черты чеховских построений ставятся художнику в упрек и понимаются как кардинальные недостатки. Во второй – черты принципиально те же отмечаются как объективная данность и рассматриваются не как самостоятельные, а как подчиненные иной, более глубокой интенции. Но, несмотря на фундаментальную разность обеих позиций, есть у них и нечто общее, а именно, исходный постулат: «произведение искусства должно отличаться внутренней связностью», с той лишь оговоркой, что в первом случае имеется в виду связность на уровне плана выражения (cohesion), во втором же – связность на каком-либо другом уровне («художественной», вторичной семантики; coherence).

0.4. В предлагаемой статье основной вопрос ставится совершенно иначе: какая модель мира разрушается в чеховских пьесах и какая модель мира постулируется взамен? Иначе говоря, речь идет о том языке искусства, на котором передаются чеховские сообщения (тексты).

0.5. Ответа на данный вопрос естественно ожидать не от семантического анализа произведений, а именно от семиотического. Разницу между двумя этими подходами легче всего объяснить следующим образом.

0.5.1. При семантическом анализе все свойства плана выражения разбираемого текста объясняются их смысловой нагрузкой. Поэтому они понимаются как компоненты более сложного устройства, имеющего своей целью породить «новую» (нетождественную языковой либо общепринятой) семантику.

0.5.2. При семиотическом подходе все свойства плана выражения разбираемого текста объясняются необходимостью строить конкретные сообщения так, а не иначе. Указанная же необходимость понимается как следствие определенного (осознанного либо неосознанного) понимания мира (концепции мира) и отношения к слову

(словесной либо какой-нибудь другой коммуникации). В связи с этим исследуемый текст – не исходная точка анализа, а конечная. Вопрос ставится не так: «Что значит то или иное свойство плана выражения?», – а так: «Как надо понимать мир и слово, чтобы можно было порождать аналогичные (в данном случае – чеховские) сообщения (тексты)?»

0.6. Поиск ответа на последний вопрос удобнее всего вести в кругу таких текстов, в которых объектом моделирования является не только мир, но и коммуникативные системы (словесные, художественные и т. п.). С этой точки зрения среди текстов Чехова на первое место выдвигается «Чайка», так как именно эта пьеса построена из наиболее неоднородного материала – она включает в себя художественную (театральную, литературную) и внехудожественную модели мира.

1.0. Мир, построенный в «Чайке», не имеет строго отмеченного начала и строго отмеченного конца.

1.1. Начало текста не совпадает с «началом мира»: пьеса начинается в то время, когда ее мир уже существует и в нем что-то происходит.

Первая авторская ремарка гласит: «<...> слышатся кашель и стук. М а ш а и М е д в е д е н к о идут слева, возвращаясь с прогулки».

А первые произнесенные фразы указывают не на «начало», но на «конец», «завершенность» чего-то:

«М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в черном?»

М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна».

1.2. Конец текста не совпадает с «концом мира» – пьеса кончается, а мир продолжает существовать, и, в отличие от открывающего текст диалога, в этом длящемся мире предполагаются какие-то события:

«П о л и н а А н д р е е в н а (*Якову*). Сейчас же подавай и чай. (*Зажигает свечи, садится за ломберный стол.*)

<...>

А р к а д и н а (*сидясь за стол*). Фуй, я испугалась. Это мне напомнило, как... (*Закрывает лицо руками.*) Даже в глазах потемнело...

Д о р н (*перелистывая журнал, Тригорину*). <...> Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...

З а н а в е с».

1.3. Из непосредственного сопоставления конца пьесы и ее начала видно, что она заключена в «траурные рамки»: конец неотличим от начала, в пьесе ничего не изменилось, ничего не произошло, мир сомкнулся и потерял однонаправленную, линейную структуру. А в нелинейной структуре ни о начале, ни о конце не может быть речи².

1.4. Возможность завязки, а этим самым и «начала» мира пьесы (хотя и не совпадающего с началом пьесы) заключается в признании Медведенко. Но эту возможность снимают ответ Маши и очередная реплика Медведенко:

«М е д в е д е н к о. Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома <...>

М а ш а. Пустяки. (*Нюхает табак.*) Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и все. (*Протягивает ему табакерку.*) Одолжайтесь.

М е д в е д е н к о. Не хочется.

П а у з а»

² Кроме тех случаев, где имеется несколько параллельных «начал» и «финалов», но и там отдельные линии имеют вид линейного построения.

Отсутствием строгого начала характеризуется и разговор другой пары персонажей – Сорина и Треплева:

«С о р и н (*опираясь на трость*). Мне, брат, в деревне как-то не того, и, понятная вещь, никогда я тут не привыкну. Вчера лег в десять и сегодня утром проснулся в девять <...>»

1.5. Однако описание структуры мира «Чайки» было бы неполным без следующей существенной оговорки. Начальные партии текста акцентируют ожидание какого-то предстоящего события: диалоги обеих пар персонажей включают в себя проблему сооруженной в парке эстрады и предполагаемого спектакля. Этим самым создается впечатление (у зрителя и у читателя) особой событийной значимости предстоящего спектакля. По отношению к происходящему спектакль получает смысл события, а происходящее располагается на уровне не-события. Но, логично рассуждая, «спектакль» не должен стать «событием» и «организующим центром» пьесы по следующей причине. Отсутствие начала и конца мира пьесы должно исключать наличие какой-либо точки отсчета в данном мире: и точки, к которой мир устремляется, и точки, от которой мир удаляется. Все это указывает на то, что ожидаемый спектакль должен быть лишен смысла события и свойств «организующего центра». Дальнейшее развитие пьесы подтверждает данное предположение.

Как известно, спектакль будет сорван, а ссора Треплева и матери предугадана заранее. Более того: несостоявшееся представление и размолвка Треплева с Аркадиной не имеют никаких последствий. Таким образом, у обоих указанных «событий» отнимается возможность стать значимым фактом, стать причиной чего-либо. Об эстраде упоминается несколько раз и в последнем действии пьесы. Но теперь она играет роль точки отсчета для событий, которых, собственно, и не было, и поэтому превращается лишь во временную, темпоральную точку отсчета.

Итак, с одной стороны, спектаклю Треплева приписывается строго определенная функция – функция события, организующего момента, к которому стремятся и с которого ведут счет всего последующего. Но, с другой стороны, эта функция не выполняется – спектакль не становится причиной для последующего временного отрезка мира.

1.6. Таким образом, мир пьесы не имеет ни своего начала, ни своего конца, ни внутреннего организующего центра – он начинается раньше текста, внутренние причинно-следственные связи в нем бездейственны, а «конец» не состоится: текст кончается, а мир продолжает существовать. Иначе говоря, мир распространяется за пределы текста.

1.7. Пределы текста нарушаются заключенным в нем миром и на других уровнях пьесы.

1.7.1. Многие существенные события происходят за сценой. Это судьба Нины, которая, по привычным представлениям, могла бы стать основой сложного и увлекательного сюжета; это попытка, а потом и удавшееся самоубийство Треплева; это «писательский путь» Треплева и т. д.

1.7.2. Отсутствуют здесь и временные пределы: наличие времени и его протяженность, недискретность подчеркиваются воспоминаниями о прошлом и мечтами о далеком будущем.

1.7.3. Результат таков, что в пьесе устранена идея отграниченности, замкнутости изображаемого мира и, наоборот, манифестируется именно его фрагментарность и именно его вхождение в более обширное временное и пространственное целое. Данный мир – лишь часть более крупного целого.

1.7.4. На этом, однако, устранение границ между внутренним и внешним миром не заканчивается. Оно распространяется также и на границу «сцена – зрительный зал».

Это достигается не только тем, что в первом действии персонажи пьесы занимают место театрального зрителя (ждут спектакля Треплева, а потом смотрят и обсуждают этот спектакль), но и особой концепцией театра Треплева:

«Т р е п л е в (*окидывая взглядом эстраду*). Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна».

Благодаря тому, что Треплев использует «естественные» декорации, «внеэстрадный» мир пьесы получает смысл подлинной (не театральной) действительности и способствует устранению (либо смягчению) границы «сцена (= мир «Чайки») – зрительный зал». Мир «Чайки» получает смысл подлинного, несценического мира еще и за счет самой пьесы Треплева: в ней, по словам Нины, «нет живых лиц»; ее действие перенесено на «двести тысяч лет» вперед; главная роль условна – это абстрактная «общая мировая душа»; место действия – Вселенная.

Итак, наличие «театра Треплева» снижает условность мира «Чайки»: и его персонажей, и его времени, и его пространства.

1.8. Но значит ли это, что в пьесе постулируется отказ от «театрального языка» и взамен предлагается язык «действительности»? И если так, то как здесь понимается эта «действительность»? На эти вопросы можно, по-видимому, ответить более или менее удовлетворительно в результате рассмотрения таких моделирующих систем, присутствующих в пьесе, как система Треплева, система Аркадиной, система Тригорина и – отчасти – система Нины. Определенный смысл могут иметь в данном случае и единичные реплики-отзывы Дорна и Медведенко. Система же Чехова должна обнаружиться либо как выполнение требований любой из указанных внутритекстовых систем, либо как невыполнение соответствующих требований.

2.1. Театр Треплева обнаруживает свое моделирующее свойство в том, что внешний реальный мир он превращает в знаковую систему – реальное озеро, реальный горизонт и реальная луна становятся в этом театре «декорацией»: все эти компоненты не тождественны самим себе, то есть их носителям. Они изображают иную луну, иное озеро, иной (отдаленный на двести тысяч лет) мир.

Знаковое восприятие мира свойственно также и реальному поведению самого Треплева:

«Т р е п л е в (*обрывая у цветка лепестки*). Любит – не любит, любит – не любит, любит – не любит. (*Смеется.*) Видишь, моя мать меня не любит».

Аналогично во втором действии:

«Т р е п л е в. Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.

Н и н а. Что с вами? (*Поднимает чайку и глядит на нее.*)

Т р е п л е в (*после паузы*). Скоро таким же образом я убью самого себя».

В четвертом действии он и сам осознает знаковый характер своего искусства:

«Т р е п л е в (*собирается писать; пробегает то, что уже написано*). Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (*Читает.*) “Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами...” Гласила, обрамленное... Это бездарно. (*Зачеркивает.*)».

Примечательно, однако, не только то, что Треплев замечает условность («рутину») своей системы и ее несоответствие действительности, но и то, что положительный анти-тезис этой системы получает вид той системы, к которой стремится также и Тригорин:

«Т р е п л е в. <...> Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине

блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки роля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно.

Пауза.

Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души».

Отмеченные Треплевом детали тригоринского описания наделены признаками конкретности и случайности, которые лишают их свойства знаков: ни «блестящее горлышко разбитой бутылки», ни «тень от мельничного колеса» не становятся знаками чего-либо вне себя – это составные элементы «лунной ночи», и означают они лишь самих себя. Описание же Треплева – «выборочное», в нем создается специальная, а не случайная ситуация; детали ситуации направлены на создание определенного иного значения, не тождественного основному значению самих деталей.

Наступивший после «паузы» вывод о незначимости «форм» – это вывод о неподчиненности попадающих в текст деталей какому-то иному, особому значению. А кроме того – это вывод о преимуществе творчества, не установленного на код («форму»).

Системы Треплева не понимают и другие персонажи: театр не произвел должного впечатления ни на неприязненно настроенную мать, ни на влюбленную в Треплева Нину; символа убитой чайки Нина не поняла; своей литературы (рассказов) не приемлет сам же Треплев.

В этом контексте особую значимость получает отношение к модели Треплева двух других лиц: Медведенко и Дорна.

«М е д в е д е н к о. Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов. (*Живо, Тригорину.*) А вот знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат – учитель. Трудно, трудно живется!»

А вот некоторые из высказываний Дорна.

«Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть».

«Да... Но изображайте только важное и вечное. <...> мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту».

В четвертом действии на вопрос, какой город ему больше всего понравился за границей, Дорн отвечает:

«Д о р н. Генуя.

Т р е п л е в. Почему Генуя?

Д о р н. Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная. Кстати, где теперь Заречная? Где она и как?»

В случае реплики Медведенко показательно снятие оппозиции «идеальное (дух) – материальное (материя)», которое можно читать и как снятие оппозиции «план содержания – план выражения», а в результате как отказ от знаковости театра. Последнее становится еще очевиднее благодаря постулату Медведенко, заключенному в словах, адресованных Тригорину. «Сыграть на сцене, как живет наш брат – учитель», значит снять

границу между театром (сценическим миром) и не-театром (не-сценическим миром).

В случае высказываний Дорна постулируется нечто обратное – высшая ценность духа по отношению к его плану выражения (к «материальной оболочке»). Но в последнем действии этот постулат претерпевает эволюцию: «дух» обнаруживает себя «на земле», в не- либо даже *антиискусственном, антихудожественном* мире («уличная толпа»). Причем характерна «ненаправленность» этой «толпы», ее «бесцельность», что в итоге превращает идею «мировой души» в «бытие, направленное на самое себя», и ликвидирует принципиальную разницу между окончательными постулатами Треплева, Медведенко и Дорна. Все три героя приходят, по сути дела, к одному и тому же – к отказу от «знаковости».

2.2. Созвучно этим мыслям и высказывание Нины:

«Н и н а. Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. <...> Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – 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».

Как видно, и Треплев, и Нина приходят к следующему выводу: искусство есть самовыражение, тождество «души» и «текста». Более того: в речи Нины явно снимается противопоставление «искусство – жизнь». Искусство значит для нее «умение терпеть», умение «нести свой крест и веровать». Отождествление себя со своим искусством устраняет «боязнь жизни». Искусство здесь не понимается как нечто лежащее вне жизни. Точно таким же образом искусство дается и с точки зрения «воспринимающего, адресата» (имеется в виду Дорн – см. 2.1): видимо, не случайно наличие мировой души открывается Дорну не «подальше от земли, в высоте» (первоначальная его идея), а как раз в самом земном и «низменном» мире – в аморфной, бесцельной «толпе» (последнее высказывание Дорна).

2.3. Система Тригорина, как и система Треплева, дана им самим:

«Т р и г о р и н. Хорошо у вас тут! (*Увидев чайку.*) А это что?

Н и н а. Чайка. Константин Гаврилыч убил.

Т р и г о р и н. Красивая птица. Право, не хочется уезжать. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась. (*Записывает в книжку.*)

Н и н а. Что это вы пишете?

Т р и г о р и н. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*Пряча книжку.*) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку».

И в четвертом действии:

«Т р и г о р и н. Погода встретила меня неласково. Ветер жестокий. Завтра утром, если утихнет, отправлюсь на озеро удить рыбу. Кстати, надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия».

Эта система, как видно, тоже знакова, но знаковость здесь приписывается внешнему миру: из внешнего мира в «записную книжку» Тригорина попадают лишь избранные моменты, такие, которые легко превратить в текст и дать им дополнительное художественное («метафорическое») значение. Таким образом, окружающий мир воспринимается Тригоиным как «текст», «не-текстовая» действительность в поле зрения Тригорина не

попадает. Внешний мир распадается в результате на «годное для записи» (имеющее сюжетную организацию) и «негодное для записи» (не имеющее сюжетной организации).

С этой точки зрения чрезвычайно интересен тот монолог Тригорина, где он сам рассматривает свое творчество как знаковое и где противопоставляет ему как раз обратный подход к миру:

«Т р и г о р и н. Я никогда не нравился себе. Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу... Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее, и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют <...> я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей».

«Отставание» литературы Тригорина – следствие несовершенства его «кода». Положительной оценке подлежит лишь «пейзаж», то есть тот мир, который не попадает в «записную книжку», не имеет самостоятельного «сюжета». Любопытно, что как раз это свойство литературы Тригорина удостаивается положительного отзыва Тrepлева и даже вызывает чувство зависти:

«Т р е п л е в. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня <...>».

2.4. Система Аркадиной дана с точки зрения Тrepлева:

«Т р е п л е в. Она знает также, что я не признаю театра. Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а по-моему, 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 стараются выудить мораль – мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, – то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью».

Правда, Тrepлев излагает эту систему субъективно, но интересно как раз то, что в ней подчеркивается «театральность», «знаковый характер»; «рутина», подчиненность «морали» (а не самоцельность); повторяемость («одно и то же»), которую можно понимать как «системность»; отображение чего-то вне себя («изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят...»).

В результате опровергаемая система не менее условна, знакова, чем постулируемая (в спектакле Тrepлева – см. 2.1). Условность своей системы осознает (видимо, интуитивно) и сама Аркадина. На это указывают следующие обстоятельства. Перед спектаклем она ведет себя театрально: обращается к сыну фразой из «Гамлета». Тrepлев отвечает ей на том же театральном языке – тоже из «Гамлета». После же спектакля (уже вне «театрального пространства») Аркадина переключается на «язык реальности»:

«Д о р н. Юпитер, ты сердишься...

А р к а д и н а. Я не Юпитер, а женщина. *(Закуривает.)* Я не сержусь, мне только досадно, что молодой человек так скучно проводит время. Я не хотела его обидеть».

Этот и многие другие факты поведения Аркадиной свидетельствуют о том, что в ее сознании сфера искусства и сфера действительности не соприкасаются, а противопоставляются. Она тем и задела молодого автора, что намеренно восприняла спектакль как не-знаковый, как реальность:

«А р к а д и н а. Серой пахнет. Это так нужно?

Т р е п л е в. Да.

А р к а д и н а (*смеется*). Да, это эффект.

<...>

А р к а д и н а. Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи.

Т р е п л е в (*вспылив, громко*). Пьеса кончена! Довольно! Занавес!»

Аналогичным образом, как уже говорилось, поступает и Треплев, излагая смысл театра Аркадиной: разоблачает его знаковый (хотя на первый взгляд и незаметный) характер, обесмысливает материал, из которого этот театр строится.

2.5. Сопоставление рассмотренных концепций искусства позволяет сделать следующий вывод: во всех этих случаях искусство мыслится как знаковая система, противостоящая внехудожественной, не-знаковой действительности. Это отношение к искусству приводит в дальнейшем к разочарованию – взгляды Тригорина, Треплева, Нины и Дорна претерпевают эволюцию. Их противоположность все данные персонажи находят в «самовыражении», в отказе от знаковости: у Тригорина это – пейзаж, у Треплева – вывод о незначимости формы, у Нины – вывод о тождестве искусства и внехудожественного страдания, у Дорна – обнаружение «мировой души» в самом земном и нецеленаправленном бытии (в «толпе»). В результате все эти лица – носители одной и той же концепции (с индивидуальными, вариантными различиями), и, как таковые, они могут считаться некоторой общей парадигмой.

Единственно Аркадина не меняет отношения к своей модели «театра», но знаковость ее модели обнаруживается и разоблачается Треплевым. С другой стороны, устойчивость «модели» Аркадиной и неустойчивость остальных (их эволюция) указывают на то, что в данном случае мы имеем дело с принципиальной оппозицией всей пьесы. Смысл же этой оппозиции может быть прочитан уже на другом уровне, на уровне не компонентов пьесы, а всей «Чайки» целиком, то есть в контексте той концепции театра, которая постулируется либо отрицается структурой пьесы.

3.0. Включение в пьесу нескольких точек зрения на искусство, и прежде всего на театр, уже само по себе обостряет интерес зрителя (читателя) к самой пьесе, к ее конструкции и к тому, какой тип театрального искусства в ней осуществляется. Интерес этот усиливается еще тем, что на самом деле это пьеса «о самой себе»: театр Треплева не только объект споров, но и неотъемлемый элемент самой пьесы; Нина, Треплев и чайка – не только «сюжет для небольшого рассказа» Тригорина, но и сюжет самой пьесы; театр Аркадиной – не только предмет критики Треплева: во многом он присутствует и в самой пьесе, ибо здесь тоже «зажигают свечи; люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки». Поэтому во многом художественный конфликт здесь возникает в результате сопоставления того, что говорится об искусстве в пьесе, и того, как решена сама пьеса.

3.1. Наличие театра Треплева на сцене, как уже говорилось (см. 1.7.4 и 2.1), в некоторой степени устраняет разрыв «сцена – зрительный зал»: то, что происходит на сцене, отождествляется с внеэстрадной действительностью. Персонажи пьесы перестают быть условными героями пьесы и становятся реальными людьми; пейзаж теряет свойства декорации и получает смысл реального пространства. Мир пьесы воспринимается на фоне театра Треплева как мир не-искусства, а сама пьеса – как не-пьеса. Этот эффект усили-

вается еще и содержанием театра Треплева: абстрактному, обобщенному, отодвинутому в бесконечность миру противопоставляется мир максимально конкретный, близкий; сделанному и «вымышленному» противостоит внеэстрадный мир как несделанный, невымышленный, подлинный; организованному – неорганизованный.

Интересно в этом смысле отметить следующее: подчеркнутость «начала» спектакля Треплева, а потом его «механическую оборванность».

Машу и Медведенко просят удалиться – их позовут лишь к началу:

«Т р е п л е в. Господа, когда начнется, вас позовут, а теперь нельзя здесь. Уходите, пожалуйста.

М е д в е д е н к о (*Треплеву*). Так вы перед началом пришлите сказать».

Начало пьесы Треплева приурочено как раз к моменту восхода луны; к этому времени должна прибыть в усадьбу Сорина и Нина – ее опаздывание еще сильнее манифестирует значимость «начала». Сверхорганизации спектакля противостоит внешний мир – запоздавшая по непредвиденным обстоятельствам Нина; нетерпеливая публика:

«А р к а д и н а (*сыну*). Мой милый сын, когда же начало?

Т р е п л е в. Через минуту. Прошу терпения».

А потом – «нетеатральное» поведение этой публики во время спектакля. В конце концов внешний мир «вторгся» в строгое «искусственное» построение Треплева и сорвал его.

Особая подчеркнутость «начала» спектакля и его «незаконченности» (из-за внешних обстоятельств), а затем оппозиция «организованность мира спектакля – неорганизованность мира пьесы», – все это дополнительно акцентирует отсутствие «начала» и «конца» пьесы Чехова и обращает внимание на ее «не-построенность, несделанность».

3.2. «Не-построенность» «Чайки» проявляется и на других уровнях организации пьесы – в частности, на уровне диалогов. Например:

«Т р е п л е в. Мы одни.

Н и н а. Кажется, кто-то там...

Т р е п л е в. Никого. (*Поцелуй.*)

Н и н а. Это какое дерево?

Т р е п л е в. Вяз.

Н и н а. Отчего оно такое темное?

Т р е п л е в. Уже вечер, темнеют все предметы. Не уезжайте рано, умоляю вас.

Н и н а. Нельзя»

Приведенный разговор включает в себя нарушающие связность текста вопросы / ответы о дереве, то есть случайный, не имеющий никакого отношения к происходящему элемент. Более того: этот разговор не получит никакого истолкования (и не будет иметь никаких последствий) и в очередных партиях пьесы.

3.3. Подчеркнутая символичность, знаковость спектакля Треплева и поведения многих персонажей (траур Маши; идентификация Нины с чайкой³; гадание Треплева на ромашке; разговор с Аркадиной на языке «Гамлета», и все это – в первом действии) контрастирует с самой пьесой и обнаруживает ее незнакомый характер, а вернее – незнакомый характер ее мира. Но самого указания на незнакомый характер мира пьесы

³ См. первое упоминание о чайке: «Н и н а. Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами. (*Оглядывается.*)». А вот последнее упоминание Нины о чайке: «Я – чайка... Не то. Я – актриса. <...> Я говорю о сцене. Теперь уж я не так...» Как видно, Нина также совершает путь от «знакового» поведения до «незнакового».

недостаточно: необходимы еще дополнительные механизмы, исключаящие возможность его – знакового характера – возникновения (часто стихийного, не задуманного). Эту роль играет в пьесе, между прочим, не только включение «случайностных» элементов, но и их уравнивание с другими, не случайными, обладающими способностью стать знаком. Так, например, возможность метафорического истолкования поведения Маши («М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна») устраняется в диалоге Треплева и Сорина:

«Т р е п л е в. <...> (*Поправляет дяде галстук.*) Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...

С о р и н (*расчесывая бороду*). Трагедия моей жизни. У меня в молодости была такая наружность, будто я запоем пил – и все. Меня никогда не любили женщины. (*Садясь.*) Отчего сестра не в духе?»

Как выясняется в дальнейшем, «борода» Сорина не имеет никакого отношения к ходу пьесы, а незначительная отдаленность этого разговора от реплики Маши (ведь оба разговора открывают пьесу вообще) уравнивает «траур» Маши и «трагедию» Сорина: системное становится случайным, а случайное системным. «Траур» Маши перестает быть знаком чего-либо, оставаясь разве что показателем ее поведения.

3.4. Тригоринский поиск сюжета (чайка; судьба Нины; судьба театра Треплева) переводит внимание зрителя (читателя) на сюжетное построение самой пьесы. А это, в свою очередь, не укладывается в привычные представления о «пьесе» – мир «Чайки» не имеет своего организующего центра: локальные конфликты (типа отношений Аркадина – Треплев, Треплев – Нина, Нина – Тригорин и т. д.) вспыхивают и тут же потухают, то есть не влекут за собой никаких последствий, не детерминируют дальнейшего развития событий. Возможность стать причиной (и организующим центром) снимается в «Чайке» на разных уровнях. Первый, самый заметный, – степень масштабности конфликтов. Все конфликты здесь незначительны, то есть они не захватывают, не втягивают большого числа персонажей. Кроме того, они отличаются постоянством и повторяемостью, а потому обладают высокой предсказуемостью. Так, ссора во время спектакля заранее предсказана Трепловым; аналогично предсказано и его самоубийство; неудачное замужество Маши – не неожиданность (ни для нее самой, ни для зрителя). Единственное несоответствие наблюдается в случае «сюжета о чайке» Тригорина и судьбы Нины. Но это как раз и указывает на то, что мир «Чайки» существует не по «сюжетным» законам, то есть не по законам «знаковых систем»⁴.

Второй, не менее существенный, уровень – «перспективное поведение» героев. Все персонажи пьесы постоянно к чему-то стремятся и манифестируют неудовлетворенность актуальным своим положением: и пространственным (усадьба Сорина для всех – лишь временное место пребывания, даже для самого Сорина: см. 1.4), и временным (строятся некие надежды на «будущее», но где-то в другом месте, в ином пространстве), и «экзистенциальным» (желание какого-то иного, «имеющего смысл» бытия). В результате все персонажи пьесы (кроме Аркадиной) мыслят свою жизнь по «сюжетной схеме»: нечто «ожидаемое» и «желанное» выдвигается вперед, выполняя функцию «цели», а тем самым – «организующего центра» для актуального состояния личности. Однако такая цель нигде точно не определяется, и поэтому реальное (согласно ходу пьесы) решение судеб героев не получает «сюжетного развития». Программное, сюжетное

⁴ А сам мотив чайки лишается всякого символического смысла. Не случайно в конце пьесы это уже только никому не нужное чучело.

представление о судьбе (жизни) самих героев – и непрограммное, бессюжетное течение самой жизни создают такую же оппозицию, как и оппозиция «сюжет, попавший в записную книжку Тригорина, – судьба Нины», а ее смысл позволительно понимать следующим образом: мир (действительность, жизнь) не имеет текстовой организации; текстовая (сюжетная) организация – явление по отношению к миру внешнее, навязанное миру.

Третий уровень, на котором исключается возможность строгой сюжетной организации «Чайки», – уровень коммуникации.

Общение между героями пьесы осуществляется главным образом при помощи языка (словесной коммуникации). Но в действительности она бездейственна, так как постоянно нарушается и разрушается. Между говорящими нет контакта, а вернее – стремления поддерживать этот контакт. С темы «бесконтактности» как раз и начинаются диалоги «Чайки», что чрезвычайно показательно:

М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в черном?

М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна.

М е д в е д е н к о. Отчего? (*В раздумье.*) Не понимаю... Вы здоровы, отец у вас хотя и небогатый, но с достатком. <...>

М а ш а. Дело не в деньгах. И бедняк может быть счастлив.

М е д в е д е н к о. Это в теории, а на практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка <...>

М а ш а (*оглядываясь на эстраду*). Скоро начнется спектакль.

М е д в е д е н к о. Да. 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. А у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения.

М а ш а. Пустяки. (*Нюхает табак.*) Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и все. (*Протягивает ему табакерку.*) Одолжайтесь.

М е д в е д е н к о. Не хочется.

Пауза.

М а ш а. Душно, должно быть ночью будет гроза. Вы все философствуете или говорите о деньгах. По-вашему, нет большего несчастья, как бедность, а по-моему, в тысячу раз легче ходить в лохмотьях и побираться, чем... Впрочем, вам не понять этого...

Входят справа Сорин и Треплев.

Прочитированная сцена любопытна во многих отношениях. Словесное общение – мнимое, ему сопутствует двустороннее «не понимаю»; категориальное общение вообще не удается; общение «на уровне любви» – исключается категорически самой Машей. Но, кроме того, данный разговор не продвигает сюжета пьесы – пьеса проникает в него «извне», в те моменты, когда внешний мир привлекает внимание говорящих и отвлекает от главной темы их беседы (эстрада, погода, потом – появление Сорина и Треплева). Результат таков, что этот диалог и вовсе мог бы не состояться (с точки зрения общепринятых представлений о построении пьесы).

С другой стороны, примечательно расхождение предположения о предстоящем истинном контакте Треплева и Нины с позднейшим невыполнением этого предположения: спектакль как раз разъединяет их, их общение не произошло и на уровне искусства.

И еще одна существенная черта рассматриваемого разговора: Маша и Медведенко не станут главными героями пьесы, но именно они ее открывают. Разница между главным и второстепенным, таким образом, снимается. Снимается она и иначе: все остальные коллизии лишь варианты этой открывающей текст пьесы «бесконтактности».

3.5. Бесконтактность распространяется в «Чайке» на все виды коммуникации между героями, но не только. Она объемлет также и коммуникацию «герой – внешний мир»: и в пространственном, и в темпоральном планах. В начале пьесы всем персонажам свойственно стремиться куда-то за пределы данного локального континуума – «устремленность от мира». Причем эта устремленность получает вид проектируемого выхода в «текстовую, организованную» сферу (сцена – для Нины; драматургия – для Треплева; литература – для Тригорина; некая «высь» – для Дорна; театральные подмостки во внешнем мире – для Аркадиной; не-деревня – для Сорина, и т. п.). В конце же пьесы наступает перелом, и наблюдается нечто обратное: как раз отказ от «текстовости» мира, получающий вид постулатов-выводов о ценности «не-текстового» бытия (см. 2.5). Попутно интересно отметить следующее свойство в построении диалогов «Чайки» в четвертом действии: их нарушаемость случайными внешними элементами (отвлекающими говорящих) заметно снижается и, собственно, вовсе не чувствуется, хотя одновременно все несловесные контакты тут не восстанавливаются – мир персонажей сохраняет свою прежнюю разъединенность. Это можно объяснять и тем, что новое, не-знаковое, отношение к миру пока лишь намечается, но еще не становится «языком поведения героев».

3.6. И последняя особенность «Чайки» – ее временной уровень. С одной стороны, для времени пьесы характерна «длительность», а тем самым и «весомость». Эти черты возникают из отсутствия событий (устремленности мира к какому-либо организующему центру), но все-таки длительность времени не вторичное явление в пьесе: свидетельство тому – высокая частотность «от-авторских» пауз, «молчаний».

С другой стороны, присутствующему в пьесе (в сознании персонажей) времени свойственны два противоположных направления. В первом действии время проецируется вперед, получая вид ожидания чего-то (мечты, надежды и т. п.). В последнем же действии время проецируется назад, получая вид воспоминаний о чем-то существенном, ценном, потерянном. В обоих случаях такой точкой (устремления и отсчета) является театр Третьякова. Но если в начале пьесы его ждут как спектакль (текст), то в конце о нем вспоминают как о физическом объекте:

«М е д в е д е н к о. В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает»;

«Т р и г о р и н. Кстати надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия»;

«Н и н а. Вчера поздно вечером я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит».

Таким образом, не ставший событием спектакль Третьякова оказался в действительности именно событием (элементом жизни). Но изменилась – на протяжении пьесы, в сознании героев – сама категория события. Герои пьесы проделали как будто путь мимо жизни, пространства и времени, руководствуясь совершенно иными представлениями – текстовыми – о жизни, пространстве и времени. Иначе говоря, их путь – это путь от представлений о мире к самому миру, лишенному всяких накладываемых на него внешних категорий. Аналогичный путь проделывает и зритель «Чайки»; в этом случае меняются не только представления о мире, но и представления о пьесе, то есть готовые представления о том, как «правильно» должна быть построена театральная пьеса».

4.0. Возвращаясь теперь к вопросу, поставленному в начале статьи (см. 0,4), можно ответить следующее.

4.1. С *семантической* точки зрения все названные свойства «Чайки» подчинены изображению разъединенного, разобщенного мира, известного Чехову (см. 0.3 и 0.5.1).

А очередной шаг зрителя (читателя, исследователя) – истолковать этот мир. Он необходим еще и потому, что в текст пьесы не вписана авторская оценка.

Достоинства же художественного метода сводились бы в данном случае к «удачному» выбору определенного (наиболее типичного) фрагмента мира и к наиболее адекватному подбору моделирующих средств. И так, к сожалению, в большинстве случаев чеховский метод и понимается.

4.2. С *семиотической* точки зрения в пьесе Чехова обнаруживаются особая концепция мира и особое отношение к знаковой коммуникации.

4.2.1. Мир сам по себе не имеет никакой текстовой организации.

Мир не имеет вида ряда «более или менее законченных эпизодов» (см. 0.1) – наоборот, такое мышление о мире является внешним по отношению к самому миру, оно привнесено традиционными представлениями, традиционными способами моделирования. Чехов как раз обнажает моделирующий характер этого распространенного представления о мире, он «снимает» с мира все модели, а вернее, ставит знак неравенства между самим миром и его моделями (в отличие от «здорового смысла», бытовых распространенных «концепций мира», которые отождествляют унаследованную картину с реальным положением вещей).

Мир необязательно должен получать вид организованного объекта; необязательны в нем причинно-следственные связи; необязательна также и иерархичность мира (деление на ценное, стоящее внимания, и не-ценное, не достаиваемое внимания) – в этом смысле мир недискретен, он «сплошной». Событие и не-событие в нем присутствуют в одинаковой степени.

4.2.2. Существующие знаковые системы непригодны для описания мира, так как обладают моделирующим свойством. Поэтому все системы здесь бездейственны (в случае коммуникации между героями), а традиционный тип театральной пьесы должен быть сломан. С этой точки зрения авторская позиция явно присутствует в пьесе и получает вид постулируемой модели мира и постулируемого вида коммуникации.

Не случайно почти все персонажи пьесы приходят к тезису о не-знаковом характере действительности и ее самоценности (а ведь это и есть основной сюжет «Чайки»). Более того: традиционный носитель авторской позиции в пьесе отсутствует – в данном случае им является вся структура пьесы.

Став на такую позицию (так понимая мир), нетрудно теперь вывести все те правила построения текста, которые привели бы к построениям, аналогичным чеховским (см. 0.5.2). Тем более, что «языком описания» должен стать сам мир. Понятно, что в таких случаях самой удобной формой разговора о мире является «цитирование» мира (а среди доступных литературных средств как нельзя лучше отвечает этому заданию именно театр, но театр, лишенный традиционных схем). В повествовательных формах «цитатность» мира невозможна: в этом случае требуется дополнительная организующая система (ее в чеховских рассказах можно сравнить с «языком живописи», но живописи, снявшей с себя все дополнительные модели; этому требованию во многом отвечает принцип живописи импрессионистов, живописи на пленэре).

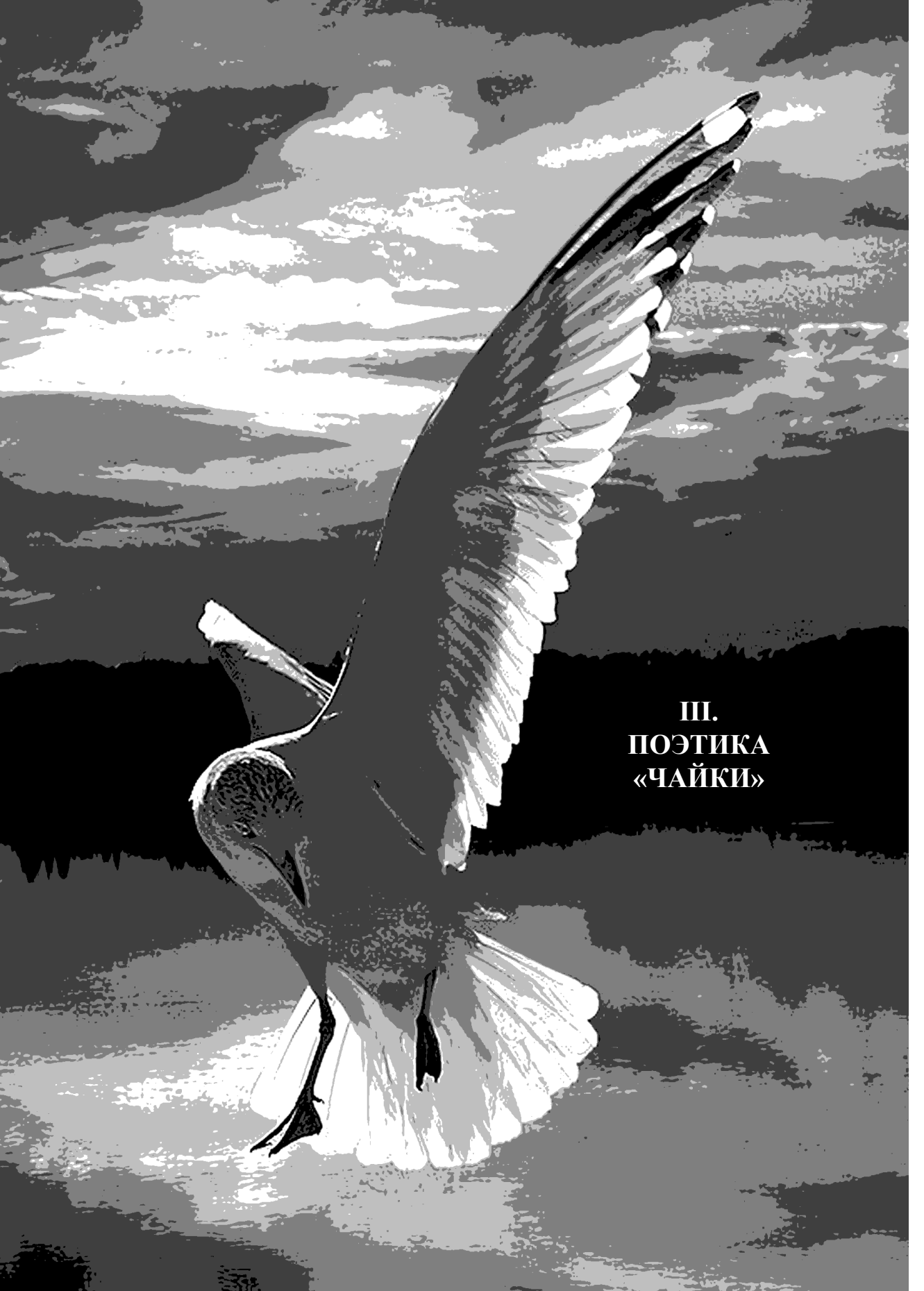
4.2.3. И последнее замечание. Предложенный подход к «Чайке» позволяет более определенно установить художественный тип текста, созданный Чеховым. Этот текст создан уже на языке искусства XX века и примыкает ко всем тем типам, где с действительности снимается всякий язык, а дополнительным компонентом становится язык «мира; вещей; живописи».

Тем самым устраняется возможность связывать Чехова с другими системами – натурализмом, с одной стороны, и символизмом – с другой.

Литература

Летопись современной беллетристики // Русское обозрение. 1895. № 5. Цит. по: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. С. 226.

Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. С. 339-380.



III.
ПОЭТИКА
«ЧАЙКИ»

Жорж Баню

«Чайка»: искусство и возраст

Аннотация. Известный французский теоретик и историк театра Ж. Баню делится своим опытом и мнениями в связи с перечитыванием чеховской «Чайки».

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», искусство, возраст, «театр идей».

Banu, Georges

“The Seagull”: Art and Age

Abstract. A famous French theorist and dramatic historian G. Banu shares his experience and views according to rereading of Chekhov’s “The Seagull”.

Key words: Chekhov, “The Seagull”, art, age, “the theater of ideas”.

Миклос – герой рассказа Даниэль Салленав¹ – предупреждает своего собеседника ночью во время расставания: «Вот увидите, я тоже между двадцатью и сорока годами предпочитал Достоевского. Теперь, когда мне за сорок, я вернулся к Толстому». Теперь, когда мне за сорок, я вспомнил об этой фразе, перечитав «Чайку». Когда мне было двадцать, я любил Треплева, я восхищался его яростными нападками на Тригорина: я верил ему. Я тоже судил других... Сегодня меня привлекает именно Тригорин, потому что он пытается познать жизнь, а не просто представить себя в ней. Если Треплев тяготеет к непримиримости, то Тригорин предпочитает уступку. Один подстраивается под реальность, другой самоотверженно атакует ее... Не может ли «Чайка» быть для читателя тестом, который определяет его зрелость в зависимости от оценки двух конфликтующих писателей?

«Чайка» участвует в этом «театре идей», о котором так часто говорит Антуан Виттез, поскольку здесь с равной легитимностью представлены два разных отношения к искусству. Чехов выстраивает систему противопоставлений, которая не ограничивается этими двумя героями, но идет гораздо дальше и включает в себя также и других персонажей, принимающих ту или иную сторону. В этом противостоянии разыгрывается

¹ Салленав Даниэль. «Разговоры с Миклосом // Journal de Chaillot. 1984. № 15.

само определение искусства. И если возраст мобилизует нас к тому, чтобы принять ту или иную сторону, то это происходит потому, что Чехов, который любил греческих авторов и был искушенным знатоком трагедии, смог найти устойчивое, основополагающее равновесие, в котором противостоят друг другу два равно верных подхода: Антигона и Креон, молодая девушка и взрослый король. Здесь это Треплев и Тригорин.

Костя истово ищет свою идентичность, воспринимая искусство как одно из возможных решений этого вопроса. Писательство служит ему для собственного высказывания, существования: это объясняет его стремление проявить себя в своем произведении – не просто высказаться, а выразиться. Стерильность страшит Треплева, этот мотив появляется в самом первом его тексте: перспектива высыхания, бесплодности. Позднее, констатируя свое поражение, он заключает: «Все это сухо, черство, мрачно». В начале Костя предстает как мятежник, которым движет жажда «новых форм», но в итоге он говорит об отмене всякого принуждения, всякого закона: «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души». Эта разрушительное представление об искусстве могло привести его только к самоубийству. Уничтожить все.

Чехов не изолирует Треплева полностью. Дорн является эхом этой эстетики, враждебной к индивидуальному, улавливающей общие вкусы, образы, признания. Только он после провала пьесы Треплева выражает симпатию несчастному автору. Его слова свидетельствуют о его эстетической позиции: «Вы взяли сюжет из области отвлеченных идей», – говорит он, поздравляя Треплева. И в итоге Дорн высказывает те же пожелания, что и Треплев: «Но изображайте только важное и вечное», ту «общую мировую душу», которую воплощала Нина. Дорн поддерживает эту программу, и позднее он снова выскажет свою веру в Треплева, чьи произведения читал только он один: «А я верю в Константина Гаврилыча. Что-то есть! Что-то есть!». Дорн обнаруживает свое влечение к этой эстетике движения в знаменитом и загадочном описании Генуи... Он рисует картину города с остротой художника. Художника, которому импонирует эстетика молнии и странности, декларируемая Треплевим.

У Тригорина нет лирической восторженности. Он пишет, исходя из реальности, которую он фиксирует в записной книжке, которую он исследует, иначе – и он сам признает это – его искусство лишится опоры. Отсутствие отношений с молодыми девушками объясняет, по его словам, их фальшивость в его рассказах. Ему необходимо испытать то, о чем идет речь в его произведениях. И хотя он иронизирует по поводу своего мастерства в сравнении с Толстым или Тургеневым, тем не менее, он ставит себя в их ряд, поскольку, как и они, он ищет «живых лиц». И все это без излишней и излишеств: «Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа», – льстит ему Аркадина, знаток профессии своего любовника. Она знает, что он хочет услышать, и говорит ему именно те слова, которые он хочет услышать... Тригорин противопоставляет себя Треплеву своей скупостью, сдержанностью, своей связью с конкретным. Он – скрытно, другой, более молодой, – явно. Тригорин дожил до того возраста, когда исключение вызывает у него отвращение: «Но ведь всем хватит места, и новым, и старым, – зачем толкаться?».

У Кости есть последователи, но еще более многочисленны те, кто говорят на языке Тригорина. Нина упрекает Костю в том, что в его пьесе нет «живых лиц», о том же говорит и Тригорин. Медведенко противопоставляет эгоцентричному искусству искусство,

которое описывало бы жизнь его класса. А самая пронизательная из всех героев – Маша – доверяет свою исповедь Тригорину, прекрасно отдавая себе отчет в том, как именно он использует ее откровения: «Все это я рассказываю вам, как писателю. Можете воспользоваться». Да, ему всегда нужно исходить из реального, из своего знания и воспоминания. В четвертом действии Тригорин говорит: «Кстати, надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия».

Каждый из писателей находит поддержку среди других персонажей, здесь сталкиваются две группы: лидеры и сторонники перепутаны между собой. Поэтому мы всегда ждем слова противника, и ждем еще больше оттого, что оба главных противника признаются в том, что не читали произведений друг друга. В этой серьезности спора мы обнаруживаем чисто чеховский скептицизм. Именно поэтому, возможно, Чехов вложил в уста двух слабоумных шутов очень важные фразы: именно Сорин признает, что «без театра нельзя», а управляющий объявляет о «конце театра». Чехов здесь применяет искусство релятивизации, выдвигая одновременно утверждение и его опровержение. Его юмор также основывается на этом искусстве перевёртышей.

В замешенной на жизни искусства пьесе по принципу матрешки паре писателей соответствует пара актрис – Аркадина и Нина. Они на втором плане подхватывают упомянутый конфликт; Нина, как и Треплев, основывает свою игру на биографической вовлеченности, тогда как звезда – как и Тригорин – обращается к ресурсам искусства. Одна страдает, играя в театре, другая испытывает истинное счастье только тогда, когда может «сидеть у себя в номере и учить роль». Нина порывиста – крик, жест, как пишет Треплев, тогда как Аркадина стремится достигнуть целостности игры. Так же и в жизни: если Нина проповедует христианскую этику – «Умей нести свой крест и веруй», то Аркадина играет в разочарование от светской жизни – «И у меня правило: не заглядывать в будущее». Одна терпеливо ждет, другая живет настоящим.

Наконец, Чехов вписывает этот тревожный контраст в восприятие двух актрис публикой: к Нине пристают с любезностями купцы, тогда как почитатели Аркадиной – это студенты, ровесники Треплева.

«Чайка», таким образом, представляет собой бинарную структуру произведения, в котором представлена идеологическая конфронтация: в этой структуре есть лидеры, вторые герои и последователи. Конечно, можно сделать выбор между двумя идеологиями. Однако чтобы принять равнозначность конфликтующих позиций нужно прожить целую жизнь, и Брук сравнивает Чехова и Шекспира потому, что видит у обоих писателей отказ сделать выбор во имя личной точки зрения. Он имплицитно говорит о своем отказе сделать выбор между Треплевым и Тригориним. Ни один, ни другой. Только они оба вместе. Таково мнение того, кому исполнилось шестьдесят.

Перевод с французского Ирины Зверевой.

Полет чайки сквозь текст пьесы: пример чеховской сдержанности

Аннотация. Настоящая статья показывает центральную роль *эмоциональной сдержанности* в чеховской поэтике, используя для этого в качестве примера и «пробного случая» динамику развития центрального образа «Чайки» – саму ЧАЙКУ. По мере развертывания текста в ключевых моментах пьесы постоянно возникают упоминания о ЧАЙКЕ, которые постепенно становятся все глубже, шире, значимее и меняют смысл происходящего. К концу пьесы, когда зрителю уже доступна вся информация, этот процесс возрастания достигает кульминации: ЧАЙКА приобретает всеохватное значение, не в последнюю очередь и за счет того, что отсылает к заглавию пьесы. В статье, среди прочего, предпринимается попытка дать ответ на два важных вопроса: 1. КОГО в пьесе означает «чайка» (а также каким образом и в каком смысле это происходит)? 2. ЧТО (а также каким образом и в каком смысле) означает «чайка»? Отдельные ответы на первый вопрос – «Нину», «Костю», «Тригорина» и т. д. – оказываются упрощением по сравнению с ответом «ВСЕХ их в разной степени, в разных смыслах и с разных позиций, через аналогии, проводимые между ними». Однако вышеупомянутый процесс возрастания свидетельствует о том, что второй вопрос – на который возможны ответы «УВЛЕЧЕНИЕ ИСКУССТВОМ И ЛЮБОВЬ К НЕМУ, КРАСОТА, ТЕАТР, ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И ДУХОВНЫЙ ОПЫТ» и т. д. – гораздо важнее для понимания пьесы, чем первый. ПАДЕНИЕ И СМЕРТЬ ЧАЙКИ – две динамические силы, которые противоречат друг другу и в то же время дополняют и сдерживают друг друга, создавая равновесие взлетов и падений, упрощающих и сложных подходов к вопросам искусства и жизни.

Ключевые слова: нереализованные потенциалы; эмоциональная сдержанность; семантические и тематические динамические изменения; процесс чтения текста / восприятия спектакля; отношения дополнительности и/vs. отношения противоречия; образ Чайки: КТО vs./и ЧТО есть чайка?

Golomb, Harai

The flight of Seagull as an example of Chekhov's restraint

Abstract. The article demonstrates the intrinsic centrality of *emotional restraint* in Chekhov's poetics, using the development of *The Seagull's* central image – i.e., the SEAGULL – as an example and test-case. As the play's text unfolds, a SEAGULL is mentioned time and again at crucial points, modifying its meanings while growing in depth, breadth and significance. At the play's end, when the audience is in possession of all the information, this *growth process* culminates with the seagull acquiring overarching centrality, not least through its status as the play's title. The article asks and tries to answer (*inter alia*) two major questions: 1. WHOM does the seagull stand for (how, and in what sense)? 2. WHAT does the seagull stand for (how, and in what sense)? Separate answers to Question 1 like “Nina”, “Kostia”, “Trigorin”, etc., prove simplistic, compared to “ALL of them, in different degrees, senses and perspectives and through analogies between them”. However, the *growth process* indicates that Question 2 – with “(THE PURSUIT AND LOVE OF) ART, BEAUTY, THE THEATRE, AESTHETIC AND SPIRITUAL EXPERIENCE, etc.», as possible answers – is much more significant to the play than Question 1. FALL AND DEATH OF THE SEAGULL, as two dynamic forces that contradict, complement AND RESTRAIN each other, creating an equilibrium of ups and downs, and of simplistic and complex approaches to art and life.

Key words: Unrealised potentials; Emotional restraint; semantic–thematic dynamic modification; text-reading/play-viewing process; complementary and/vs. contradictory relations; The Seagull Image: WHO vs./and WHAT is the seagull

Один из способов продемонстрировать центральную роль *сдержанности* в чеховской поэтике – это описать тесные связи между ней и такими важными символическими образами, как чайка или вишневый сад в одноименных пьесах или как Москва в «Трех сестрах». Задействуя приемы, схожие с компьютерным поиском¹, мы можем проследить развитие каждого из этих символов в действии соответствующей пьесы и увидеть, как они демонстрируют образцы истинно *чеховской сдержанности*. Дальнейший анализ ограничится только частичным рассмотрением заглавного образа в «Чайке», но другие символические темы и образы могут быть проанализированы так же.

Впервые образ чайки вводится в пьесу юной Ниной Заречной, когда она говорит, что отец и мачеха не пускают ее сюда, им не нравится образ жизни «богемы» [С XIII, 10], который ожидает, с их точки зрения, и Нину, если она воплотит свою мечту и станет актрисой. Нина говорит: «А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами» [С XIII, 10]. С самого начала ясно, что слово «чайка» в этой фразе не следует понимать буквально: Нина живет на берегу этого озера², и если бы ее действительно тянуло к нему, она могла легко выполнить свое желание дома, выйдя на берег со стороны своего дома – так же, как она делает это на стороне, где находится имение Сорина. Итак, «озеро» в буквальном смысле не может быть причиной ее «тяги», и контекст проясняет подлинную причину: родители противятся ее стремлению к театру, «а» ее, по ее словам, тянет к озеру, как чайку. Противительный союз «а» говорит о многом: ее в действительности тянет не «к озеру», а скорее, к «богемному» окружению людей искусства, которые преобладают в имении Сорина; она желает исполнить свою мечту «идти в актрисы» [С XIII, 34], отвергая узколобые возражения своих родителей³. Если посмотреть на озеро «со стороны дома родителей», то в нем не обнаружатся смыслы, связанные с искусством. В противоположность этому, в соседнем имении озеро и искусство неразделимы: только там вид на озеро закрывает театральный занавес, который затем откроется, и тогда озеро окажется заключено в рамку самодельной сцены-эстрады (все это оговорено в начальных сценических указаниях). Только здесь Нина может разделить свою любовь к искусству с молодым писателем и драматургом, который ей в целом небезразличен, а в данный момент она даже любит его⁴ (несмотря на разницу их взглядов на театр). Только здесь она может встретить знаменитую актрису, которая пока не стала ее соперницей в любви, и услышать от нее слова одобрения. Наконец, только здесь, на том берегу, где стоит имение Сорина, удит рыбу писатель, которым она искренне восхищается и в которого ей суждено влюбиться.

В это время в ее сознании и возникает образ чайки, который воплощает ее любовь

¹ Такой прием – прямой поиск каждого примера по ключевым словам, как при составлении указателя книги, с целью проанализировать и контекстуализировать изменение значения слова и его функции по тексту – служит здесь образцом, но не выполняется буквально. Вместо того, чтобы останавливаться на каждом примере и двигаться дальше шаг за шагом, мы открываем общие принципы, анализируя некоторые показательные случаи.

² Это обстоятельство несколько раз подчеркивается в пьесе: для обитателей имения Сорина, и в особенности для Кости, Нина – это «соседская девчонка». Она и сама подчеркивает свою принадлежность к «местным» в конце второго действия, когда буквально указывает на дом и сад на том берегу и говорит, что родилась там, провела всю жизнь и знает на озере «каждый островок» [С XIII, 31].

³ В «Трех сестрах» о директоре гимназии, где служит Кулыгин, также говорится, что он не любит искусство и художников, по-видимому, считая, что они не заслуживают уважения. Так же, как и Протопопов, этот внесценический персонаж представляет провинциальную узость понятий и в этом оказывается сходен со сценическими персонажами: Наташей и Кулыгиным.

⁴ Как обычно у Чехова, здесь господствует неопределенность: нельзя точно сказать, действительно ли Нина любит Костю в это время; доказательства оказываются неубедительными. Однако не следует забывать двух ее реплик, адресованных непосредственно Косте. В первом действии Нина говорит: «Мое сердце полно вами» [С XIII, 10], а в монологе четвертого действия звучат слова: «...любила вас» [С XIII, 57] – в прошедшем времени.

к озеру (в буквальном смысле), к искусству и театру, к артистической славе, ее тяга к общению со знаменитыми художниками и к молодому писателю и драматургу, который ставит на службу своему искусству саму природу и, если можно так сказать, подчиняет себе озеро, чтобы оно послужило театральным задником, на фоне которого Нина может выступить перед всеми этими знаменитыми людьми. Возникает четырехсторонняя гомология, которую можно схематически представить так: $A \rightarrow B \parallel B \rightarrow C$ (где знак \rightarrow обозначает притяжение, 'тягу', а знак \parallel – аналогию): Нину (А) в переносном смысле слова «тянет» к себе 'исполненное искусства' озеро (Б) таким же (аналогичным) образом, как настоящую чайку (В) действительно притягивает реальное озеро (Г). Это подразумевает то, что тяга Нины к театру – не больше, не меньше, как экзистенциальный голод: он близок ее душе, и Нина не может без него жить так же, как чайки не могут жить без природы – озера и рыбы в нем. Образ прекрасной белой птицы, парящей над озером, непосредственно связывается для Нины – и через нее в каком-то смысле для зрителя – с любовью, искусством, театром и славой.

Юная Нина не желает принимать во внимание факты. Она знает, почему в действительности чайки живут возле озер, почему их 'тянет' к воде, однако будущая актриса и увлеченная читательница романтической литературы берет в ней верх над местной жительницей, девушкой с берега озера. Чайки для нее – поэтические, а не орнитологические создания. Белизна этой птицы (ассоциирующаяся в нашей культуре с красотой и чистотой) и ее восходящий полет (который аналогичным образом связывают с духовностью, со всем благородным и возвышенным) вытесняет все реалии подлинной жизни⁵. В этом смысле Нина – типичная чеховская героиня, для которой мир мечты и воображения не просто ценнее, но и в более глубоком смысле реальнее, чем мир фактов и действий⁶. Весь этот сложный комплекс смыслов чувствует Нина: она бессознательно создает его в тот момент, когда обращается к образу чайки, и этот образ воспринимает адресат ее речи, Костя Треплев.

Далее, чайка появляется как вещь, элемент реквизита: это птица, которую Костя убил во втором действии, чтобы в буквальном смысле «положить у ног» [С XIII, 27] Нины. Его выстрел превращает изначально бесплотный образ-идею в нечто осязаемое:

⁵ В тексте есть побочная линия, содержащая еле заметную тонкую деталь, относящуюся к запахам. Во втором действии Нина дарит Дорну букет цветов, которые она только что нарвала (вскоре этот букет уничтожит Полина Андреевна): здесь есть явный контраст между 'нечистым делом' – рыбалкой, которой занимаются многие на озере (этим увлекается Тригорин, и это же составляет действительное, совсем не поэтическое занятие чаек, см.: [Rozik 1988]) – и таким поэтическим, в идеале – романтическим, 'благоухающим' занятием, как собирание цветов, хотя и в нем есть элемент разрушения жизни ради (временного) сохранения красоты, в чем можно увидеть аналогию с превращением чайки в чучело к концу пьесы. Мотив цветов проявляется и в гадании Кости по лепесткам в первом действии: «Любит – не любит, любит – не любит, любит – не любит (Смеется). Видишь, моя мать меня не любит» [С XIII, 8]. Заметим, что выросшая на озере Нина любит благоухающие цветы и вовсе не увлекается рыбалкой ни как делом, которое может приносить какой-то доход, ни как развлечением. В то же время городской житель Тригорин просто обожает удить рыбу. Это всего лишь один пример того, как сложно переплетены чеховские образы, почти не заметные на первый взгляд.

⁶ В чеховском уравнивании ценности факта и фантазии нет ровно ничего от психической болезни: это просто означает, что внутренняя жизнь людей, миры их эмоций, включая и фантазии, – это ментальные факты. Чехов противопоставляет ценность не фактов и фантазий / мечтаний / желаний, а ценность двух видов фактов действительности: физических и ментально-психологических. Однако некоторые персонажи – например, рассказчик в «Шуточке» или, в меньшей степени, Прозоровы в «Трех сестрах» – в определенном смысле отрицают реальность, и это можно расценить как невротическое явление, а в последнем случае – даже как пограничное с психотическим. Для отдельного человека (персонажа) чрезвычайно важно отличать реальность от вымысла и относиться к ним по-разному. Но для человечества в целом, о котором Чехов судит с высшей точки зрения, как создатель вымышленного мира, фантазии – это всего лишь один из видов явлений действительности. Мы, в качестве зрителей, должны судить сразу с двух точек зрения: 'изнутри', вместе с персонажами, и 'сверху', вместе с автором.

реальный предмет, который Костя преподносит Нине, не только конкретизирует идею полета чайки для зрителя, но и заставляет представить, как устремившаяся ввысь птица внезапно падает с неба прямо в руки убийце-охотнику. Полет чайки, которая представляет любовь, красоту, искусство и желание понять, достичь и почувствовать их, превращается в падение чайки, то есть фатальный финал всех этих устремлений и надежд. Персонажи только интуитивно чувствуют эти смыслы, имеющие первостепенную важность для того сообщения, которое автор имплицитно передает своей аудитории.

Диалог, который ведут Нина и Костя, сосредоточен скорее на их личных обстоятельствах, чем на том 'универсальном' подтексте, который рассмотрен выше. Однако при этом Нина, не без иронии, позволяет себе в разговоре об их с Костей отношениях нелестный намек на невинность *символизма*. Тем самым ее слова попадают в пограничное пространство между *внутренним / фикциональным планом*, к которому они формально относятся, и *внешним / риторическим планом*, который вводится прямым упоминанием слова «символ» [С XIII, 27]⁷. В то же время ее слова возвращают ту атмосферу и те смыслы, которые связаны с чайкой и для обоих героев (на *внутреннем плане*), и для зрителя (на *внешнем плане*).

Убивая чайку, Костя как бы говорит Нине – исключительно имплицитно, как обычно у Чехова – что-то вроде следующего: *‘Когда ты разлюбила меня, ты убила ‘нашу’ чайку, нашу любовь, наши общие надежды и идеалы, любовь к искусству, красоте и театру, которая объединяла нас; я убил реальную птицу, самым реальным образом, чтобы ты могла осознать всю глубину своего предательства, и тебе следует это хорошо понимать, потому что ты – нерасторжимое связующее звено между чайкой, нашей любовью и любовью к искусству, красоте и театру’*. Образ белой чайки, свободно взмывающей вверх, есть не что иное, как *несдержанный потенциал*. Убийство птицы, которое совершает Костя, – это *сдерживающий фактор*. А финальный образ убитой, павшей чайки – это *сдержанный текст*⁸: полет чайки был 'сдержан', прерван, и таким образом, потенциал был уничтожен, он больше никогда не достигнет реализации. Такой сильно эмоционально нагруженный вид *нереализованного потенциала* оказывается крайним примером *чеховской сдержанности*.

Далее, в конце второго действия, Тригорин набрасывает «сюжет для небольшого рассказа» [С XIII, 32], в котором заметна трехчастная аналогия между (а) вымышленной героиней-девушкой, (б) только что убитой чайкой (реально существовавшей) и (в) реальной Ниной. В этот момент в пьесе возвращается образ павшей чайки, который уже

⁷ Здесь нужно провести рабочее разграничение двух видов коммуникации, действующих одновременно. Первый вид – это коммуникация на *внутреннем / фикциональном плане*, происходящая внутри художественного мира, то есть между персонажами (и в меньшей степени между другими составляющими художественного текста и мира). Второй вид – коммуникация на *внешнем / риторическом плане* – происходит внутри 'реального мира', то есть между невымышленными участниками коммуникативного процесса – автором / адресантом и аудиторией реципиентов / читателей и зрителей / адресатов – **через посредство внутреннего плана** вымышленных героев или даже 'за их спинами'.

⁸ *Чеховская сдержанность* представляет собой *нереализованный эмоциональный потенциал*. Здесь она рассматривается как трехкомпонентный процесс, подчиненный *принципу трихотомии*. Его компоненты можно в общем виде определить следующим образом: (а) некое содержание, заряженное сильным эмоциональным потенциалом – отсутствующим в тексте, но выводимым из него – оказывается подавлено или по каким-то иным причинам удерживается от непосредственного выражения с помощью (б) некой формы, процесса или механизма, которые сдерживают данное содержание и / или преуменьшают его значение, масштаб и силу, что приводит (в) к тому, что эмоции (если они вообще выходят наружу) выражаются слабее, подавленнее и сдержаннее по сравнению с тем, что считается 'нормальным' в данной ситуации. Я предлагаю назвать эти компоненты так: (а) *несдержанный потенциал*, (б) *сдерживающее начало* <restrainer> и (в) *сдержанный элемент* (или *сдержанный текст*).

приобрел перечисленные выше смыслы, а теперь получает еще значения из трехчастной аналогии и в буквальном, и / или переносном смысле разделяет судьбу прерванного полета. В четвертом действии Костя упоминает, что в письмах Нина «подписывалась Чайкой» [С XIII, 50], и это может вызвать у зрителей новый *сдерживающий* процесс, теперь по отношению ко всей информации, которую несет подобная подпись. Для Нины такая самоидентифицирующая подпись, особенно в письмах, адресованных Косте, является очевидным сдерживанием отчаянно рвущихся наружу эмоций: эта подпись замещает крик. Если вспомнить жизнь, которую прожила Нина, то становится ясно, что чайка постоянно и зловеще присутствовала в ней: у нее возникла ‘фатальная связь’ с образом чайки, и потому ей «некого винить, кроме самой себя», нечем смягчить осознание своего связанного с чайкой жребия; это всего лишь прибавляет отчаяния и понимания неизбежности. Нравится это ей или нет, но она поневоле должна понять, что в ключевые моменты в ее жизни так или иначе появляется чайка – в прямом или переносном смысле, мертвая или живая, в качестве темы разговора или смутного чувства. ‘Эта проклятая птица’ никак не оставляет героиню, она всегда с ней, и когда Нина одна, и когда она в обществе одного или нескольких самых важных для нее людей: Кости или Тригорина, и когда она занята любимым делом – театром. В этом контексте можно понять и несколько неожиданное желание смерти, звучащее в последнем монологе («Меня надо убить» – [С XIII, 58]). Эти слова выбиваются из общего рисунка ее характера и из тона всего монолога. Здесь есть что-то сходное с еще не созданным потоком сознания у Джойса: ей в голову приходит ассоциация, опирающаяся на аналогию между ней самой и убитой чайкой, – это и заставляет ее произнести столь странную фразу (она словно бы говорит Косте или думает про себя, обращаясь к нему: ‘*Ты убил чайку, ты сказал, что точно так же убьешь себя, но тебе следовало убить также и меня – или убить меня вместо себя и чайки*’).

То, что в финальном монологе Нина называет себя «чайкой», а потом отказывается от этого, выдает происходящую в ее душе борьбу. Одна ее часть хочет принять готовое определение, которое как бы предлагает ей сама судьба. Дать готовое, даже стереотипное определение личности – это легкий способ отказаться от ответственности за самоопределение, путь отказа от поиска «самого себя», которому должен быть «верен» человек. Эта часть ее души говорит Нине, равно как и остальному миру, нечто вроде: ‘*Это я, это то, что я есть и кто я есть. Нравится тебе или нет, понимаешь ты это или нет, но я – чайка, что бы это ни значило!*’ Другая часть ее души, однако, не удовлетворяется этим упрощающим определением, как бы ни было оно ясно в свете биографических обстоятельств, и считает, что лучше не давать никакого определения, чем наклеивать такие пустые ярлыки⁹. Таким образом, за тем, что Нина говорит Косте на *внутреннем / фикциональном плане*, стоит Чехов, который дает нам понять на *внешнем / риторическом плане*, что здесь кроется глубокое обобщение, касающееся природы человека в целом. В этом скрытом послании он утверждает, что любая попытка определить человека с помощью образа, аналогии или ярлыка, даже если все они кажутся подходящими и точными, в лучшем случае и верны, и неверны одновременно. Так, Нина – это действительно чайка в тех определенных смыслах, которые развиваются в тексте, но в то же время героиня не сводится к этим смыслам: она и больше, и меньше их. Больше, потому что мир Чехова в «Чайке» (в отличие от мира Ибсена в «Дикой утке») не терпит сведения человека к подобным определениям; в Нине все равно остается много такого, что не покрывается аналогией с чайкой. Меньше, пото-

⁹ Чехов обычно испытывает некоторую ‘слабость’ к персонажам, которые по меньшей мере стараются мужественно смотреть в лицо правде, сколь бы горькой она ни была, отказываются закрывать глаза на сложность ситуации и не притворяются, что нашли ответы там, где этих ответов нет, чего бы это им не стоило в эмоциональном плане.

му что чайка в «Чайке» – это не кто-то один из героев: это слово относится не только к другим персонажам (Косте, Тригорину и другим – в разной степени и в разных смыслах; см. об этом: [Rozik 1988]), но также и к идеям и ценностям, частично охватывающим человечество в целом. Другими словами, вопрос здесь не только в том, «кто является “чайкой”?» (или «кого может репрезентировать “чайка”?»), но также и главным образом, «что является “чайкой”?» (или «что может репрезентировать “чайка”?»). Разумеется, Чехов не дает прямых ответов на такие вопросы, как бы они ни формулировались, но все-таки подсказывает нам хотя бы частичные ответы, при условии, что они не будут претендовать на завершенность и всеобщность.

Судьба чайки как физического объекта – стать в конечном итоге чучелом, которое заказал Тригорин [см.: Jackson 1967; Chances 1977]¹⁰. Если принять во внимание все сказанное выше, то будет нетрудно определить семантическое поле этого предмета.

Эта идея отторжения красоты от жизни / действительности ради сохранения безжизненно-прекрасного перекликается с совершенно другим подходом к искусству, литературе и драматургии, эксплицитно и имплицитно выраженном пьесой в целом, а не только ее героями. Тут приходит на ум аналогия между тем, как Нина быстро отказывается от самоназвания «чайка» («Я чайка... Нет, не то» – [С XIII, 57]), и отказом Тригорина признать свой заказ – изготовить чучело чайки. Однако такая параллель все же формальна, частична и вводит в заблуждение: она из тех, на которые надо указать и тут же от них отказаться... Достаточно заметить, что если отказ Нины от названия «чайка» – знак ее стремления к истине в самопознании, то отказ Тригорина, наоборот, показывает его стремление уйти от любой истины. Нина пытается совершить **полет чайки**, что бы это выражение ни означало, в то время как Тригорин хочет **избавиться от чайки**. И всё в его жизни: искусство, любовь, труд, даже рыбалка – всё, что важно для него с его собственной точки зрения, – отмечено той же двойственностью. Он действительно и создает жизнь (как писатель, а также – пусть ненадолго и с печальным финалом – как отец), и разрушает ее. Ему хочется создать и увековечить красоту, лишённую жизни, и он тут же отрицает само это желание. Он превращает «*красивое творение*» (ведь он сам называет чайку «красивой птицей» – [С XIII, 31] в «*прекрасное*»: чучело – это в лучшем случае **вещь**, у которой нет ничего общего с тем, что «плениет навсегда»¹¹. Тригорин и понимает, и не понимает, и помнит, и не помнит одновременно. Таким образом, два персонажа, в основном благодаря их противоположным качествам, многократно отражаются друг в друге, недаром *отражение* оказывается важнейшей идеей и образом в пьесе. Чайка, парящая в небе, одновременно отражается в глубоком озере. Множество потенциальных значений здесь едва затронуто; на самом деле оно бесконечно.

Если посмотреть с этой точки зрения на других персонажей, то во всех них почти без исключения откроются сходные качества: способность к одновременному утверждению и отрицанию, хотя при этом каждый герой утверждает или отрицает не то, что остальные. Смена утверждений и отказов связывает, по крайней мере, следующие элементы пьесы: сюжет повести, который предлагает Сорин; утверждения и отрицания Нины: «Я – чайка...

¹⁰ Трудно поверить в повторяющиеся заверения Тригорина в финале, что он забыл о своем заказе – сделать чучело чайки. Чехов предпочитает не прояснять вопрос, действительно ли герой заболел внезапной и странной ‘амнезией’, или же он лжет. В любом случае, в его поведении не замечаются другие случаи подобной забывчивости, и в обоих эпизодах, когда речь заходит о чучеле чайки, он проявляет крайнюю бесчувственность. Как бы то ни было, сам по себе ‘таксидермический’ мотив более значим для темы отношений искусства и жизни в пьесе, чем для эффекта сдержанности.

¹¹ Реминисценция из поэмы Джона Китса «Эндимион» (1817): «Прекрасное пленяет навсегда...» (пер. Б. Пастернака). – *Прим. переводчика.*

Нет, не то»; противоречивые высказывания Кости (а также Тригорина); типичный для Аркадиной ритм фразы: «не А, но Б» или «Б, но не А»: например: «А, по-моему, никаких тут новых форм нет, а просто дурной характер» [С XIII, 15] или «Я актриса, а не банкирша» [С XIII, 37]; поступки Тригорина, который заказывает чучело чайки, а потом «забывает» об этом; его писательство как повод не удить рыбу, и рыбалку как повод не писать (причем он не осознает, насколько похожи эти два вида деятельности в его случае; см.: [Rozik 1988]) и многое другое. В каждом из этих случаев есть свой, особый смысл, отличающийся от других, но все они заключают в себе чеховскую особенность: отказ от точного определения характерной черты человека или идеи, сводящей все к упрощению: формулы вроде А=Б, возможно, прекрасно работают в каких-то математических контекстах, но никогда не верны, если с их помощью пытаются ухватить истинное значение или черты характера человека, идеи, важного события в человеческой жизни и т. д. Описанное выше поступательно-возвратное движение представляет собой образец взаимного *ограничения*.

Итак, проследившая ‘тему чайки’, можно увидеть некоторые приемы, с помощью которых Чехов создает в пьесе эффект *сдержанной эмоции*. Этот эффект, с одной стороны, не ограничивается только образом чайки, а с другой – в пьесе есть элементы, соотношенные с этим образом, но никак не относящиеся к сдержанным эмоциям. Более того, *сдержанность* не определяет полностью образ чайки, как и не дает исчерпывающего определения, кто такая Нина. *Сдержанность* – одно из самых общих, постоянных и, главное, характерных для Чехова качеств. Подход к этой проблематике через анализ образа чайки, который оказывает на нас мощное воздействие прежде всего из-за заглавия, позволяет ясно продемонстрировать ключевое значение этого качества для данной пьесы. Для других чеховских пьес оно важно не меньше, а может быть, и больше.

Литература

Chances, Ellen. Chekhov's Seagull: Ethereal Creature or Stuffed Bird? // Debreczeny, Paul, and Thomas Eekman (eds.). Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays. Columbus, Ohio: Slavica, 1977. Pp. 27–35.

Jackson, Robert Louis. Chekhov's Seagull: The Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave // Jackson, Robert Louis (ed.). Chekhov: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1967. Pp. 99–111.

Rozik, Eli. The Interpretative Function of the 'Seagull' Motif in The Seagull // Assaph: Studies in the Theatre. Vol. 4. Pp. 55–81.

Настоящая статья основана на седьмой главе книги: Golomb, Harai. *Presence through Absence: A New Poetics of Chekhov's Plays* (Brighton, Chicago and Toronto: Sussex Academic Press, 2014), которая в настоящее время готовится к публикации в русском переводе А. Д. Степанова. Основные положения этого текста были представлены в виде пленарного доклада на открытии Международной конференции «Полет “Чайки”», которую провела Международная федерация театроведческих исследований (IFTR) в Александринском театре в С.-Петербурге в 1996 году в ознаменование столетия премьеры чеховской пьесы на сцене этого театра. Я благодарен организатору этой конференции профессору Александру Анатольевичу Чепурову, ректору Санкт-Петербургской Академии театрального искусства, за приглашение выступить на ней с пленарным докладом.

Перевод с английского А. Д. Степанова.

Сколько Чаек в чеховской «Чайке», или Семь персонажей в поисках автора¹

Аннотация. Семь Чаек в этой чеховской пьесе – как семь чудес света или как семь дней недели: они удивительны своей непереносимостью и непереносимы своей сущностью. Они вечны своей неброской обыденностью, вечны, как те же чеховские Фирс или Сад, что в конце-то концов выражает одно и то же: неизменность и неотменяемость любых жизненных проявлений. Все семь, они открывают друг в друге *Чайку*, но потом постепенно ее же друг в друге и убивают. По мере развития сюжета происходит освобождение избранного символа от груза первоначальных поэтических заданий. Трагизм чеховской пьесы о *Чайке* как раз в том, что ни один из семи названных претендентов на этот чрезвычайно емкий образ не достигает его пределов, в разной степени не совпадает с ним. Каждый из них всего-навсего – *тень Чайки* или даже ее пародия. Место самой *Чайки* остается в пьесе вакантным: любого из семи претендующих на него персонажей все же не удастся окончательно отождествить с *Чайкой*. Конфликт между *талантом творить* и *талантом жить* – вот где следует искать корни сюжета чеховской пьесы. И еще это – комедия о людях, которые хотели быть *первыми*, но оказались *вторыми*.

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», полёт, «сюжет для небольшого рассказа», душа, театр, семь персонажей в поисках автора, Пиранделло, недовоплощенность, талант творить, талант жить, миражи, вечность, страх, «человек, который хотел».

Gul'chenko, V. V.

How many Seagulls are there in the Chekhov's "Seagull", or Seven Characters in Search of an Author

Abstract. Seven Seagulls in the Chekhov's play are like seven wonders of the world or seven days of the week; they are wonderful in their essentiality and essential in their core. They are eternal in their low-key mundanity, eternal like Firs or The Cherry Orchard which at the end of the day expresses the very same thing: permanence and invariableness of all life occurrences. All seven discover the *Seagull* in one another only to gradually kill it later. As the plot unravels the chosen symbol gets freed from the burden of the original poetic tasks. The tragedy of the Chekhov's Seagull play is precisely that not one of the seven named candidates for this extremely succinct image does not max it out and, to different extents, does not match it. Every one of them is just a *Shadow of the Seagull* and even its spoof. The *Seagull's* place in the play remains vacant: none of the seven candidates can be definitely identified with the *Seagull*. The conflict between the *gift to create* and the *gift to live* is the very place to search the roots of the Seagull's plot. Besides, this is a comedy about people who wanted to be *first* and turned out to be *second*.

Keywords: Chekov, "Seagull", flight, "A plot for a short story", soul, theatre, seven characters in search of an author, Pirandello, underimplementation, gift to create, gift to live, fata morgana, eternity, fear, "the man who wanted".

¹ Вторая редакция статьи, уточненная и дополненная. Первая публикация: Гульченко Виктор. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? // Нева. 2009. № 12. С. 175-185.

«В о й н и ц к и й. Когда нет настоящей жизни, то живут миражами.
Все-таки лучше, чем ничего».
А. П. Чехов. «Дядя Ваня».

Не случайно персонаж другой пьесы Чехова Войницкий предпочитает «настоящей жизни» *миражи*. А еще один персонаж Чебутыкин из третьей пьесы вторит ему: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет». Верно и то, что «... чайка в “Чайке”, – как пишет А. Голомб, – это не кто-то один из героев: это слово относится не только к другим персонажам (Косте, Тригорину и другим – в разной степени и в разных смыслах...) <...> Другими словами, вопрос здесь не только в том, **кто** является “чайкой”? (или **кого** может репрезентировать “чайка”?), но также и главным образом, **что** является “чайкой”? (или “**что** может репрезентировать “чайка”?)»².

И все же для начала попытаемся понять, сколько Чаек в *миражной* (если посчитать ее таковой) пьесе Чехова «Чайка»? То есть, кто в конце-то концов способен на *полёт Чайки*?

Вот она – великолепная эта семерка:

Чайка–Нина,
Чайка–Треплев,
Чайка–Аркадина,
Чайка–Тригорин,
Чайка–Маша,
Чайка–Дорн,
Чайка–Сорин.

Все они и каждый из них – в той или иной мере соотносятся с чеховской *Чайкой*.

По воле беллетриста Тригорина (так и хочется сказать: злой), чайка в пьесе «Чайка» естественно становится *Чайкой* – символом, да не просто символом, а чем-то вроде еще одного действующего лица, на исполнение роли которого вольно или невольно начинают претендовать вышеперечисленные персонажи пьесы: все хотят носить звание *Чайки* и, как могут, пытаются добиться этого звания своими поступками и поведением, на худой конец, своими помыслами и намерениями.

Все они и каждый из них в той или иной мере повторяют жизненный путь самого пожилого героя этой пьесы – Сорина, по его собственному определению, «человека, который хотел». Все они и каждый из них в той или иной мере – *хотели*, но никто так и не добился желаемого по собственной, заметим, вине. Питательной средой чеховской комедии «Чайка» являются не только «пять пудов любви», но и пять или даже десять пудов распроклятых этих *хотений*, без которых вообще нет чеховских героев. Такая уж им уготовлена доля – *хотеть*, но никогда не осуществлять до конца своих *хотений*. Жить – это не удел чеховских персонажей, им судьбою предначертано именно *хотеть*...

В даосском учении Фэн-шуй цифра 7 имеет особое значение, семь обозначает завершенность цикла, например, лунный цикл длится ровно семь дней. В иранской легенде о царе птиц Симурге крылатые его «подданные» летят на его поиски, преодолевая все те же семь долин или морей. А в Библии говорится: «Откр. 8:2. Обозревая теперь небо, Иоанн увидел семь Ангелов, которые стояли пред Богом; и дано им семь труб. Следует отметить, что, будучи ангельскими, эти трубы – не то же самое, что труба Божия (1-Кор. 15:52; 1-Фес. 4:16), и не то же самое, что другие трубы, о которых говорится в Новом Завете (Евр. 12:19; Откр. 1:10; 4:1) <...> Четвертый Ангел вострубил, и поражена была

² См. статью А. Голомба «Полет чайки сквозь текст пьесы: пример чеховской сдержанности» в данном сборнике. – *Ред.*

третья часть солнца и третья часть луны и третья часть звезд, так что затмилась третья часть их, и третья часть дня не светла была – так, как и ночи. И видел я и слышал одного Ангела, летящего посреди неба и говорящего громким голосом: горе, горе, горе живущим на земле от остальных трубных голосов трех Ангелов, которые будут трубить!». Чеховская Чайка – не горьковский Буревестник, конечно, но, раненная в полёте, и она, попав крохотным символом на орбиту мироустройства, тоже, как и библейский четвертый Ангел, кое-что *предвещает*...

Семь Чаек в этой чеховской пьесе – как семь чудес света или как семь дней недели: они удивительны своей неприменностью и неприменны своей сущностью. Они *вечны* своей неброской обыденностью, *вечны*, как те же чеховские Фирс или Сад, что в конце-то концов выражает одно и то же: неизменность и неотменяемость любых жизненных проявлений. Все семь, они открывают друг в друге *Чайку*, но потом постепенно ее же друг в друге и убивают. По мере развития сюжета происходит освобождение избранного символа от груза первоначальных поэтических заданий.

На место восьмой *Чайки* могло бы претендовать, в конце концов, ее чучело, предьявленное Шамраевым в конце пьесы Тригорину, однако ж нет: в чучеле убитой Треплевом птицы как раз меньше всего *Чайки* (в символическом, разумеется, значении слова). Труп птицы плохо отождествляется с самой птицей, олицетворяющей прежде всего *движение, полёт, устремленность к неким дальним высям*. В тело летящей птицы, как известно, поселяются души умерших людей, что есть знак преодоления, отчуждения смерти, перехода из земного бытия в другое, вечностное, инобытие – в царство Мировой души.

Да, чучело не может стать символом – потому Тригорин и отвечает Шамраеву: «Не помню». Нельзя, невозможно помнить то, чего не было. Чайка – *была*. И она продолжала быть ею до того самого мига, пока ее не подстрелит Треплев. И тогда чайка обернется чучелом – всего лишь экспонатом домашнего зоологического музея.

Подмена символа на муляж осуществляется стремительно:

«Ш а м р а е в (*Тригорину*). А у нас, Борис Алексеевич, осталась ваша вещь.

Т р и г о р и н. Какая?

Ш а м р а е в. Как-то Константин Гаврилыч застрелил чайку, и вы поручили мне заказать из нее чучело.

Т р и г о р и н. Не помню. (*Раздумывая.*) Не помню!» [С XIII, 54-55].

Тут происходит осрамление символа и резкое снижение его поэтического потенциала; прекрасно помнящий происшедшее Тригорин пытается уклониться от признания. Чучела, заметим, пока никто не видит: оно – «скелет в шкафу». Спустя короткое время настойчивый Шамраев делает второй заход и, как фокусник, обнаруживает спрятанный предмет:

«Ш а м р а е в (*подводит Тригорина к шкапу*). Вот вещь, о которой я давеча говорил... (*Достает из шкапа чучело чайки.*) Ваш заказ.

Т р и г о р и н (*глядя на чайку*). Не помню! (*Подумав.*) Не помню!

Направо за сценой выстрел; все вздрагивают» [С XIII, 60].

«Фокус» Шамраева завершается самоубийством Треплева. Звук выстрела – за сценой, а на сцене – иллюзионное обнаружение чучела повторно убиваемой *Чайки*. Четырежды повторенное, трижды усиленное восклицательными знаками тригоринское «не помню» прозвучит как барабанная дробь в цирке. И – «А-а-а-аап!..» Символ повержен окончательно. Как тут не вспомнить: «Одним махом семерых побивахом» (и народная поговорка, как видим, подтверждает число соискателей звания *Чайки* в этом сюжете).

«Не помню», заметьте, произнесет человек, некогда «заказавший» убийство Чайки

в своем писательском дневнике: «...на берегу озера с детства живет молодая девушка, <...> любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» [С XIII, 31-32]. Теперь же Тригорин не отменяет, а *отвергает* собственный «заказ»: его «сюжет для небольшого рассказа» лаконично завершится повторами этих только внешне одинаковых слов «не помню» – таким усиленным смысловым многоточием... Кульминация и развязка данного «сюжета» угнездятся в небольшом пространстве между двумя обозначенными ремарками паузами – от «*Раздумываю*» до «*Подумаю*» – блестящий чеховский литературный прием.

Две пьесы – ненаписанная пьеса Тригорина и написанная пьеса Треплева – «солются», как сказал бы Медведенко, в чеховской трагикомедии «Чайка». «Сюжет для небольшого рассказа» Тригорина выступает здесь против «декадентского бреда» Треплева. Примечательно, что там и там на главные роли была назначена и вдохновенно их исполнила одна и та же женщина – Нина Заречная, правильнее было бы сказать: Заозерная. Нина становится объектом и субъектом творческого соревнования или, если хотите, дуэли двух литераторов, безжалостно пытающихся воплотить и перевоплотить ее реальные дух и плоть в вымышленного, нафантазированного каждым из них персонажа. Трагедия Нины-Чайки и Нины-Мировой души – как раз в невозможности «слияния», воссоединения двух этих ипостасей в едином существе.

Треплев бросит вызов Тригорину, но тот не примет приглашения на дуэль, вернее, он будет все же вовлечен в эту дуэль самим Чеховым, который и окажется в ней победителем. «Сюжет для небольшого рассказа», возникший в воображении беллетриста Тригорина, и сценка для домашнего театра о Мировой душе, сочиненная «декадентом» Треплевым, вступают в пьесе Чехова в необъявленный, но недвусмысленно явленный непримиримый спор. И дуэль между двумя художниками разного калибра – между профессионалом и любителем – натурально происходит. Они, повторим, сражаются «сюжетами»: один – написанным, другой – ненаписанным.

В самой чеховской пьесе наличествуют, таким образом, две дуэли: первая, не состоявшаяся, – дуэль Треплева с Тригоринным, вторая – дуэль двух их сюжетов, «сюжета из области отвлеченных идей» с «сюжетом для небольшого рассказа»; дуэль бескомпромиссная, яростная, заканчивающаяся поражением молодого литературного дарования («Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...»). Происшествие никакое рядом с «все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли...» – но человека жалко. Конфликтность чеховской «Чайки» густо замешана на борении двух этих «сюжетов», сама же великолепная эта комедия – третий сюжет, родившийся в результате борения.

Майя Михайловна Плисецкая, чайка нашего искусства и, шире, нашей культуры, относит героиню своего балета «Чайка» к еще одному – надсюжетному – персонажу. Наверное, оно и так: ведь те, прописанные в сюжете пьесы, – действующие *лица*; эта, возникшая в хореографической ее версии, – действующая *душа*, некое inferнальное существо. Те – рвутся, тянутся к полёту, но не в состоянии даже взлететь; эта – обнаруживает в себе органическую способность *парить*.

Так или иначе, но само слово «чайка», как пишет Райнер Грюбель, приобретает в чеховской комедии «статус неисчерпаемого шифра. Слово встречается в четырехактной пьесе 24 раза: один раз в названии, один раз в первом акте, одиннадцать раз – во втором, четыре – в третьем и девять раз – в четвертом. Главные персонажи придают слову «чайка» разные значения и в череде диалогов и толкований видят в нем разный смысл. Да, они, очевидно, противоречат даже самим себе в отношении смысла и ценности этого слова. Именно в

этой игре следующих друг за другом актов переосмысления и переоценки заключается сущность чеховской комедии...» [Грюбель 2010: 152] Да что там другие, когда «слишком простая» Нина, главная претендентка на звание чайки, так прямо и заявляет Треплеву: «... вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю... (*Кладет чайку на скамью.*)» [С XIII, 27]. Совершая демонстративное это действие, наверняка не без оттенка брезгливости к тушке убитой птицы или даже страха, Нина решительно отказывается от самой вероятности сравнения себя с нею; и даже впоследствии, накопив горький житейский опыт, она опять отринывает себя от символа: «Я – чайка... Нет, не то» [С XIII, 58]. К концу четвертого акта, когда устроившийся где-то за сценою Треплев стреляет уже в самого себя, «символ жертвы теряет свой смысл и окончательно превращается в шифр с любым смысловым и ценностным наполнением» [Грюбель 2010: 154].

«В первый раз, – замечает Л. В. Карасев, – стоя возле убитой чайки, Треплев пообещал убить себя, во второй, когда чучело достали из шкафа, исполнил свое обещание. (Подобным образом, кстати, поступает и чеховский Солёный, в начале пьесы “Три сестры” пообещавший Тузенбаху убить его на дуэли, а в конце осуществивший это. – В. Г.) <...> Чехов по-новому связал символ и сюжет: буквализировав метафору, он тем самым перевел ее в иное состояние, срастил с “прозой жизни”. Так возникло то странное сочетание символизма и реальности, которое в начале века многим казалось ложным и неорганичным» [Карасев 2001: 238-239]. Многим, но не всем: игравший Треплева Мейерхольд, например, именно так и понимал суть сценического искусства: «Современный стиль на театре – сочетание самой смелой условности и самого крайнего натурализма» [Мейерхольд 1968: 342]. Стиль этот отнесут к «модерну», но чеховскую «Чайку» в момент ее преждевременного (то есть *опередившего время*) появления не будут и знать, к чему приписать. В самом ее названии сразу же обнаружится масса загадок: сколько смыслов таит в себе этот птичий символ? И кто же в пьесе *Чайка*? Нина? Одна только Нина?.. И т. д., и т. п.

«Птица как символ высокого человеческого духа, – отмечает М. Мурьянов, – известна во все времена эпохи мирового искусства, но для запредельных состояний, помещаемых художественным воображением Треплева за финалом всемирной истории, эта роль должна быть отведена именно чайке. Это единственная птица, само название которой производно от глагола душевного движения чаять» [Мурьянов 2001: 218]. Добавим сюда и такие характеристики образа, как *окрыляться, воспарять*.

Убитая *Чайка* – это *остановленный полёт*, это отказ движению в праве быть, осуществляться; но никак не тушка выпотрошенной для консервации птицы. Тригорин все же лукавит, отвечая Шамраеву «Не помню!»: он *помнит*, конечно, Нину-чайку, но чучело он *помнить* просто не может.

В итоге получается, что чучелу убитой чайки можно уподобить самих героев, растративших свою жизнь по пустыкам и тем самым и убивших себя в себе. «Не помню» – эти слова мог бы повторить вслед за Тригориним любой из семи персонажей, которые, конечно же, прекрасно помнят о том, что с ними происходило и происходит, но признать это напрямую, вслух – значит действительно подписать себе смертный приговор, убить себя не от «нечего делать», а от «делать нечего». Им приходится отрицать очевидное не по своей воле, а по приказу или даже произволу уготованной им судьбы.

Правы те, кто заявляют, что Чайка в этой пьесе, конечно же, не *seagull*, а просто *gull*. Но этой степной, речной чайке мало просторов озера и она рвется к большим – морским – просторам: тут-то ее (как и многих других персонажей) и подстерегают опасности намеренно объявленного автором жанра: комедии. Так, в конце концов, комедийно, смешно

родное для Чехова Азовское море, чье мелководье пародирует реальное, настоящее море, уж не будем замахиваться на гигантские объемы океана. Так сценические подмости домашнего театратора, возведенные на озерном берегу, пародируют некий другой, настоящий театр, на который в гневе набрасывается патриот «новых форм» Треплев. Так сама фамилия его подруги Нины пародирует какую-нибудь иную (заморскую) фамилию: Заречная – правильнее было бы наречь ее Заозерной. А ампула Аркадиной, закрепленная за ней ее сыном: «психологический курьез» – чистая комедия!.. Да, им мало границ этого жанра, им тесно в нем, как мало *seagull* просторов небольшого этого озера и как тесно ей в них.

Главный подспудный конфликт занимательной этой трагикомедии – в препятствовании полёту Чайки со стороны некоторых ее персонажей – Треплева, Тригорина, Аркадиной, Шамраева наконец.

Одни – веруют, другие – не веруют, одни – несут свой крест, другие – доверяют это занятие третьим... «Вот тут и вертись»...

Трагизм чеховской пьесы о Чайке как раз в том, что ни один из семи названных претендентов на этот чрезвычайно емкий образ не достигает его пределов, в разной степени не совпадает с ним. Каждый из них всего-навсего – *тень Чайки* или даже ее пародия. Место самой Чайки остается в пьесе вакантным: любого из семи претендующих на него персонажей все же не удастся окончательно отождествить с Чайкой.

«Образ чайки, имеющий обобщенно-символический смысл, – по мнению Н. И. Бахмутовой, – варьируется и изменяется в пьесе в зависимости от того, в связи с каким персонажем он выступает» [Бахмутова 1961: 360].

И тут мы коснемся еще одной наиважнейшей темы, обозначенной во второй части названия нашей статьи. Речь идет о пиранделлизме данной чеховской пьесы, опередившей, предварившей этот самый пиранделлизм. И этому есть свое объяснение, которое дает С. М. Козлова³: «...пьеса Пиранделло является модернистской разработкой и интерпретацией чеховской “Чайки”, позволяет найти ключ к жанровой загадке “странной” комедии Чехова, подтвердить вывод Ежи Фарыно о том, что текст “Чайки” “создан уже на языке искусства XX века”, чем “устраняется возможность связывать Чехова с другими системами – натурализмом, с одной стороны, и символизмом – с другой”» [Козлова 2003: 215].

Козлова в упомянутой статье много и убедительно размышляет о неовплощенности большинства персонажей этой пьесы или, что еще, на наш взгляд, точнее, *недовоплощенности*. «Чайка» – подлинная трагедия *недовоплощенности*. «Человек, который хотел», Сорин – самый *недовоплощенный* и самый трагический персонаж нескудной этой комедии; хранимый и пестуемый в его душе и воображении «сюжет», надо думать, самый интересный и самый перспективный в пьесе – это уже сюжет не для небольшого рассказа, а сюжет для повести, т. е. для рассказа большого – большого не по своему объему, а по сути в нем заложенного. В целом же в пьесе «Чайка» – это совершенно очевидно – заложены основы не рассказа даже и не повести, а целого романа с одноименным названием.

А наиболее яркая в данной пьесе фигура, воплощающая в себе признаки *недовоплощенности*, – Медведенко. Настойчивая просьба этого неутомимого искателя правды и истины к творцам (авторам) не отделять дух от материи оказывается адресованной ни к кому, разве что к самому Создателю. Ни Тригорин, ни тем более Треплев просто не в состоянии выполнить данного требования, ибо оно – явно не в их компетенции. Учи-

³ См. также и другие ее работы: Козлова С. М. Литературная игра как жанровый код комедии А. П. Чехова «Чайка» // Проблемы литературных жанров. Ч. 1. Томск, 1996; Козлова С. М. Литературный диалог в комедии А. П. Чехова «Чайка» // Известия Алтайского государственного университета. Барнаул, 2001.

тель жизни Медведенко сам становится своего рода указкой толкуемого им предмета: выведенная им формула жизни «Вот тут и вертись!» по конгениальности сродни знаменитому фирсовскому речению «враздробь», по существу, дублирующему открытую Эйнштейном «теорию относительности».

«Чайка», возникшая на четверть века раньше пьесы Пиранделло, как видим, действительно опередила свое время: ее персонажи нашли своего автора задолго до появления пьесы, затаившись в творческом подсознании писателя. Остановленный, *недоосуществленный* полет *Чайки* подтвердился, совпал с неосуществленными или *недоосуществленными* персонажами пьесы.

Чеховская «Чайка» с семью эмблематичными персонажами, содержащими в той или иной степени признаки *одного* символа, – завершенная, окончательная история. И потому эта история – вечна: ведь за воскресеньем не бывает ничего, кроме понедельника, – и снова, и опять, и опять. И еще это история – обыденная, повседневная и, главное, мимо-летная, основанная на импрессионистском взгляде на жизненные явления, возникшая словно бы из *ничего*:

«С о р и н. Через двести тысяч лет ничего не будет.

Т р е п л е в. Так вот пусть изобразят нам это ничего» [С XIII, 13].

«Изобразят нам» – Треплев в этих словах, предворяющих его спектакль о Мировой душе, как будто бы уклоняется от ответственности за него. «Изобразят нам» – это он апеллирует к бедной Нине, бледнее «бледной луны» ожидающей своего дебюта за чашкой занавесом домашнего театра. Кажется, будто сейчас оперу Вагнера исполняют в бане или в курятнике: *комедия* да и только...

В чеховской «Чайке» статика обыденной жизни и динамика вымысла входят в непримиримое противоречие, составляя глубинную, экзистенциалистски отточенную суть этой комедии – не жизни, а самого бытия.

Обыкновенная история про «ничего», предложенная нам не Треплевым, а породившим и убившим его Чеховым⁴, проникает в нас не сверху (место обитания Мировой души) и не снизу (милое усадебно-деревенское захолустье), а откуда-то *сбоку*. История эта – зеркальная, как поверхность озера, на берегу которого она и происходит: мы вдруг сами отражаемся в ней сквозь обличья так похожих на нас чеховских персонажей. Да, именно так: не они в нас, а *мы в них*. Мы объединяемся, сливаемся с чеховскими персонажами, как удивительная уличная толпа в Генуе, поразившая путешествовавшего по Италии циника Дорна. (Между прочим, французский режиссер Луи Малль в американском фильме «Ваня на 42-й стрит» увидел героев «Дяди Вани» аккурат в нью-йоркской толпе, среди многих сотен спешащих по своим делам людей: он буквально *вписал* экранных героев Чехова в заэкранную повседневность, в уличную толпу.)

Мотив *случайности* как основополагающий элемент литературы абсурда занимает в этой чеховской пьесе ведущее место: «...случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку».

«...Именно в чеховских пьесах, – указывает Л. В. Карасев, – “принцип случайности” из обычного литературного приема превратился в принцип конструктивный. В “случае” объявляет себя исходный смысл текста: он как бы на мгновение овеществляется, зависает над пьесой, делается одной из его эмблем. <...> Не повторяется то, что произошло случайно. Жизнь, понятая, увиденная как случай, как *игра природы*, становится чем-то ненадежным, эфемерным. <...> У Чехова все персонажи живут сразу в двух временных

¹ Нелишне вспомнить здесь фундаментальную работу о Чехове Льва Шестова «Творчество из ничего».

измерениях. Они проживают не только свои нормальные человеческие жизни, но и подчиняются времени природному» [Карасев 2001: 244-245].

Самым ярким примером воплощения данного типа человеческого героя, добавим мы, является Фирс – последний персонаж уникальной чеховской драматургии, *завещанный* нам. И, конечно же, подобной *двойственной жизнью* живут семь героев «Чайки», разрываясь между реальным своим положением и желаемым – *чаемым*.

Представим себе на минуту нечто крамольное: Треплев попросту может быть неприятен окружающим, как тот же чеховский Соленый, например. Он ищет понимания и сочувствия у всех и вместе с тем полон ко всем же претензий.

Да, Нина быстро переключила внимание на Тригорина и с этого момента, между прочим, самоотверженно понесла свой крест. А почему, собственно, она должна быть увлечена Треплевым? Чем он способен пленить ее? Уж не этим ли бредом о Мировой душе?.. После заслуженного провала представления Костя к тому же повел себя весьма по-детски: обиделся на всех и сбежал. А каково было Нине – там, за наспех задернутым занавесом? Уж ей-то точно в еще большей степени необходимо было исчезнуть по-английски: не попрощавшись.

И почему, кстати, Треплев сам не вызвался исполнить собственное сочинение? Он все-таки уже новатор театра, а Нина пока еще не актриса. Может, Мировая душа должна быть изображена женщиной в пантомиме, но озвучена мужчиной? Может, Мировая душа – двупола? Может, это Адаму и Еве, потерявшим планету Земля, и холодно, и пусто, и страшно?.. Найти ответ на возникший вопрос, наверное, может поспособствовать образ Луны, блистательно (в прямом смысле этого слова) исполняемый в данном представлении самой же луною. «Единственными реальными и живыми лицами этой условной пьесы окажутся подлинная луна и ее водный двойник-отражение, образующие декорацию треплевского спектакля», – отмечает в своей статье «Приятная во всех отношениях планета...» Т. А. Шеховцова [Шеховцева 2010: 92]. Она пишет о женской сущности, женственной природе луны, что, в свою очередь, может навести нас на мысль о мужском начале, мужской сущности того же солнца... «Соотнесенность лунного и женского достаточно традиционна (в мифологических представлениях луна мыслилась именно как женское божество). <...> Свет луны подчеркивает женскую красоту, то придавая ей оттенок загадочности, то выявляя в ней животную сущность...» [Шеховцева 2010: 90]. Но не за красивые, как говорится, глаза включает Треплев луну в качестве одного из главных элементов своего спектакля: «Столь актуальная для эпохи символизма танатологическая символика достигнет апогея в пьесе Треплева <...>, где луна, освещающая безжизненный мир, сама будет подвластна смерти...» [Шеховцева 2010: 91].

Так или иначе, всегда остается возможность не верить в вероятность прочного союза Треплева и Нины. И еще неизвестно, кто в большей степени тогда провалился – Треплев как декадент на любительской сцене или Треплев как *русский человек на rendez-vous* в реальной жизни? Будем справедливы: впоследствии Тригорин поступит не многим лучше Кости – бросит Нину.

Тригорин очень точно воплотит в реальность собственный «сюжет для небольшого рассказа»: случайно пришел человек, увидел на берегу озера девушку и от нечего делать погубил. «Человеком» в данном сюжете окажется сам же Тригорин. Умудренный житейским и писательским опытом, он заранее предположил дальнейший ход событий и, по сути, предупредил Нину об опасности сближения с ним. Но ведь и Треплев, невольно подтолкнувший Нину к Тригорину, тоже часть этого же самого «человека»: «Я имел

подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног». Когда же Тригорину напомнят о подстреленной чайке, тот, как уже говорилось, ответит: «Не помню».

Вот он, печальный финал «небольшого рассказа», точнее, новеллы о Нине Заречной.

«Не помню» Тригорина в четвертом акте пьесы и там же повторение Ниной обрывков монолога Мировой души, в тексте которого она обнаруживает теперь и личный смысл, – все это органично входит в память самого «сюжета для небольшого рассказа» и делает судьбу героини поистине драматичной.

Тригорин силен своей слабостью, если хотите, внешней ординарностью, кажущейся простотой. Треплев же, напротив, слаб демонстрацией некой гипотетической силы, своим назойливым ряжением в разрушителя канонов, новатора. Конечно, он молод – а энергия молодости, как правило, не лишена агрессии. Тригорин старше и мудрее, Треплев моложе и простодушнее. Тригорин по-настоящему интеллигентен и потому с большим тактом реагирует на поведение Треплева и уж тем паче не стремится сделаться его оппонентом.

Старик Сорин искренне завидует им обоим: он-то точно знает, что жизнь свою прожил зря.

Более других Треплев любит себя. В отношениях же его с Ниной мало настоящего – не больше, пожалуй, чем в сочиненной им пьесе, жанр которой точно определит его ревнивая к чужим успехам и чужому счастью мать: «декадентский бред». Мать тоже эгоистична, как и все актрисы, но все же у нее достает воли прощать Тригорину очевидные его грехи, достает силы и решительно сражаться за него с не меньшей энергией, чем у Полины Андреевны, самоотверженно хлопочущей вокруг Дорна.

Конфликт между талантом творить и талантом жить – вот где следует искать корни сюжета чеховской пьесы.

Прямые отсылки к Шекспиру перед началом треплевского спектакля причудливым эхом достигают финала пьесы «Чайка». Трагедия проникает в ее сюжет незаметно, как лучи заходящего солнца. Только что был день – и вот уже надвигается ночь. Только что было то, что было, но вот в нем уже проступают очертания того, что будет. Это и есть чеховское «есть», чеховское «сейчас».

Треплев, как традиционный для всей чеховской драматургии герой, не выдерживает испытания этим «сейчас». Он запутывается между собственными прошлым и настоящим. И, осознав это, декадент Треплев решается на свой последний декадентский поступок – стреляется. А перед этим, заметьте, он эстетизирует, театрализует свой уход, вдохновенно музицируя на рояле. И обрывается не просто жизнь – обрывается *мелодия жизни*.

Это может показаться явным перехлестом, но все же нелишне, думается, взглянуть на взаимоотношения Тригорина и Треплева как на взаимоотношения Моцарта и Сальери. Разве нельзя, например, усмотреть в поведении Треплева все ту же сальериевскую зависть? Разве не руководит зависть (не она одна, но и она тоже) многими треплевскими поступками? Разве не чувствует себя Треплев обделенным и униженным рядом с благополучным Тригоринным? Разве не уступает он Тригорину в таланте жить? *Талант жить* включает в себя и творчество, и любовь.

Посудите сами: Тригорин, мало того, что, по существу, заместил на супружеском ложе Костиного отца, он еще, не прилагая к тому ровно никаких усилий, отнял у Треплева Нину. Прибавьте к этому действительное благополучие Тригорина в художественной жизни, его известность, славу, признание – что же прикажете делать неудачнику Треплеву? Да убить этого Тригорина мало – уже за то, что он есть, что он вот так вот уверенно живет и благоденствует. Обида и зависть не дают Треплеву покоя – и он действует, действует, действует, постепенно доводя дело своей жизни до трагикомического

конца. Треплев, повторим, и стреляется не просто так, а назло окружающим, как некогда другой юный чеховский персонаж назло другим решает прищемить себе палец...

«Константин, – замечает финский режиссер Р. Лонгбакка, – хочет быть художником, он должен быть художником – не потому, что у него есть потребность выразить или что-то передать своим искусством, а потому, что он воспринимает искусство как единственный способ быть принятым. Прежде всего он хочет быть принятым своей матерью. И, конечно, своим основным соперником он считает Тригорина, любовника матери, модного писателя, человека, которого Константин воспринимает как ровесника, потому что он намного моложе матери» [Лонгбакка 2001: 332]. И далее Р. Лонгбакка так уточняет свое понимание Треплева: «...для Константина любовь и искусство связаны воедино, и он считает одно необходимым условием для другого. Человек может любить, только если его принимают, благословляют, а для этого человек должен быть счастливым. А быть счастливым есть только один способ – быть художником. Так что истинная причина попыток Константина стать писателем – это желание произвести впечатление на любимую, а его любимая – это, может быть, и Нина, но в первую очередь – это его мать» [Лонгбакка 2001: 334].

В чеховской пьесе существуют как бы два Треплева – Треплев начала и развития действия и Треплев его финала.

Зададимся вопросом: всецело ли вытекает *другой Треплев* из первого, или все же остаются зазор, некая нестыковка двух разнопериодных состояний одного человека?

Думается, что этот зазор, эта нестыковка имеют место быть. И как раз в нем, в душевном сломе героя, произошедшем (обратите внимание) во внесценическое время, в невидимые для нас и в неведомые нам месяцы, дни и часы, таится отгадка последующего поведения Треплева. Но при всем том он вовсе не вставал специально на путь, ведущий к самоубийству. Оно оказалось неожиданным и для него самого. Скажем так: самоубийство случилось потому, что оно – *случилось*. В *другом Треплев*е на миг будто бы пробудился тот первый, тот предыдущий человек: Треплев-декадент снова взбрыкнул, снова «пошалил» в нем. И Костя в тот момент (подчеркнем еще раз) был не столько в состоянии аффекта, сколько в состоянии «эффекта», то есть в декадентском состоянии, в позе, которая на трезвую будничную голову может быть объяснена предельно резко: «делать нечего» или «с жиру бесится».

Американский исследователь Дж. Кёртис следующим образом трактует «раздвоение» Треплева: «Если в Тригорине Чехов выступает предшественником, который помнит, что значит быть эфебом, то в Треплеве он и остается эфебом с остро выраженной социальной позицией аутсайдера из среднего класса, который мечтает стать предшественником. Самоубийство Треплева – это убийство эфеба в себе самом, то есть в Чехове. Но это очищение предполагает, что имеющее место в пьесе самоубийство не носит автобиографического характера. Чехов-эфеб превращается в предшественника, “раздваиваясь” при этом на два самостоятельных персонажа. Данное “раздвоение” призвано акцентировать читательское и зрительское внимание на неизбежных сложностях творческого процесса, чего, разумеется, не мог миновать и сам писатель Чехов» [Кёртис 2001: 142]. Внутренний конфликт этой поистине новаторской пьесы, считает Дж. Кёртис, как раз в том и состоит, что Чехов, освободившийся от страха влияния Тургенева, который длился пятнадцать лет, соединил в ней «эфеба, каковым он был, и предшественника, каковым он стал» [Кёртис 2001: 142].

Внутренний конфликт пьесы еще в том, что символ птицы-жертвы в конце концов обретает мистические черты птицы-палача. Это конфликт *теней Чайки* с самой *Чайкой* – убитой, но неуничтоженной.

«Согласно поверью, – указывает Л. В. Карасев, – убитая чайка приносит несчастье. Треплев застрелил чайку, не скрывая своей готовности разделить ее участь и быть убитым самому. Так и случилось: погибшая птица сделала все, чтобы наказать убийцу. Чеховская “Чайка”, увиденная таким образом, становится историей осуществившейся мести, историей о преступлении и наказании» [Карасев 2001: 208]. «В “Дяде Ване” или “Вишневом саде”, – добавляет далее исследователь, – в подобных положениях есть хотя бы намек на то, что “наказание” как-то соотносено с “виной”. В “Чайке” же бессмысленность и жестокость жизни явлены с наибольшей резкостью и решительностью» [Карасев 2001: 213]. Так вот, эти самые мотивы бессмысленности и жестокости жизни сближают старую чеховскую пьесу с относительно новым рассказом Дю Морье «Птицы» и в еще большей степени со снятым по нему одноименным фильмом Хичкока (на эту тему см. другую нашу статью «Тень Чайки» в данном сборнике. – В. Г.).

«Скелет в шкафу», затаившийся в сюжете чеховской пьесы, уже давно извлечен из него, но все еще находится в комнате. Вслед за *Чайкою* возникает соблазн задать и следующий вопрос: а сколько в этой пьесе Гамлетов? Даже сразу, не мешкая, можно насчитать двух: Треплева и Тригорина, хотя во втором весьма убедительно зревают и признаки Полония – и это немудрено: ведь он – «персонаж-хамелеон» (Ж. Бонамур). Ну а Медведенко, например, – чем вам не малюсенький, не крошечно-хаврошечный Гамлет: ведь он тоже мучается, страдает и доискивается сути бытия?.. Да и кто его знает, может быть, собака, вечно лающая по ночам в имении Сорина, тоже страдает гамлетизмом? Не так же просто она лает в гениальной пьесе Чехова...

Треплев, обладай он хоть толикой иронии в собственный адрес, мог бы с еще большим основанием адресовать характеристику матери («психологический курьез») самому себе, но не в его возможностях было смирить гордыню. Подобным же образом, собственно, вела себя и мать – но 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. Не будучи Гамлетом, Треплев намеренно отождествляет себя с ним, а мать с ее кавалером Тригориным он, естественно, зачисляет в Гертруды и Клавдии. Чехов делает как бы эпиграфом к «декадентскому бреду» Треплева эту стремительную пикировку матери и сына шекспировскими цитатами. Надо ли повторять, что на место Офелии тут неизбежно претендует Нина. Комедийную линию пьесы энергично «развивают» персонажи второго плана – Медведенко, Шамраев, уездный «плейбой» Дорн, Полина Андреевна и та же неумолимо гамлетствующая Маша («Нюхает табак и пьет водку... Всегда в черном»), лирические страдания которых сам изрядно пострадавший от хлопот неумных воздыхательниц Чехов не мог воспринимать без улыбки. Как Треплев смотрит на мать глазами Шекспира, так сама Аркадина взглядывает однажды на Тригорина через призму Мопассана. Аркадина, как может, «зеркалит» чувствам и настроениям молодого и маститого литераторов. Она с легкостью «заводит» Треплева, *первой* обратившись с опасной для нее самой цитатой из Шекспира (*читает из «Гамлета»*): «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!» И тот – сын своей матери, а не киевского мещанина – играючи подхватывает вызов: «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?» Но поскольку упредила его настроения она, сильная и мудрая, то Треплеву и тут, в интеллектуальном этом блиц-поединке, приходится оставаться *вторым*, а никак не *первым*. И в этом его трагедия и комедия: хотел быть *первым*, а всю жизнь пребывал *вторым*, очень похожим на пожилого своего дядю – «человека, который хотел...».

Таким образом, можно сказать, что данная пьеса Чехова – *комедия о людях, которые хотели быть первыми, но оказались вторыми*. В положении *второй* оставалась Маша с ее неразделенной любовью к Треплеву; вечно *вторым* оказывался и Медведенко – тоже прелюбопытнейший, весьма незаурядный в данном сюжете тип, из которого впоследствии вырастут и в которого «перетекут» и Кулыгин, и Епиходов. Незаслуженно *вторую* чувствовала себя Полина Андреевна, навсегда отвергнутая Дорном. *Вторым* был Шамраев, стоически несущий свой крест роконосца. Дузе, Мопассан и Золя, Толстой и Тургенев, по всеобщему признанию, были *первыми* (по Кёртису: «*предшественниками*»), а Аркадина и Тригорин, звезда провинциальной сцены и популярный беллетрист, «надежда России», тоже пребывали на пьедестале *вторых* (то есть, по тому же Кёртису: «*эфебов*») – серебряных медалистов надвигающегося на русскую культуру Серебряного века. Из всего этого сонма *вторых* фигура Треплева, «провозвестника века», выделяется в качестве самого открытого, патологически искреннего в своих максималистских порывах и убеждениях человека. Из всех перечисленных *вторых* Треплев, если можно так выразиться, *наиболее второй, самый второй*; как из всех семи чаек этой пьесы он – *Чайка* в наибольшей степени. Тем он и интересен. Треплев добровольно покидает эту жизнь *вторым*, не в силах смириться с этим своим положением. Но ему нечего противопоставить миру, а в частности, Тригорину – этому *самому первому из вторых*. Беллетрист Тригорин мастеровит и удачлив (в наши дни он мог бы быть секретарем Союза писателей) и, в общем-то, довольствуется этим, а литератор Треплев пока не может овладеть необходимыми любому мастеру пера профессиональными навыками, оставаться же в положении непризнанного гения или, и того хуже, *негения* он не хочет и не может. Убивший когда-то «от нечего делать» чайку, он убивает теперь себя: делать-то действительно нечего!..

Треплеву бы в пору убить не себя, а Тригорина: ведь тот играючи, «от нечего делать» отнял у него Нину и так же играючи бросил, оставшись для нее субъектом немеркнувшей – в целых «пять пудов» – любви. «Пять пудов любви» в случае с Ниной обернулись трагедией, а в случае с той же Полиной Андреевной – комедией, фарсом, опереткой; а в случае с ее дочерью Машей – все-таки драмой. Оказалось, в сюжете этой пьесы столько же, если не больше, *пудов нелюбви*. И сам жанр чеховской «Чайки» не просто лирическая комедия в «пять пудов», а комедия эпическая, «комедия рока» [см.: Фадеева 2000]. «На сюжетном уровне, – указывает Н. И. Ищук-Фадеева, – это полигеройная пьеса с откровенно редуцированным действием, напряженные моменты которого приходятся на антракт, а самый трагичный момент – самоубийство – происходит на фоне игры в лото, практически не прерывающейся после выстрела» [Ищук-Фадеева 2001: 221]. Далее она замечает: «“Чайка” может быть прочитана как мистическая “комедия ошибок”» [Ищук-Фадеева 2001: 229].

Если история повторяется дважды, существуя вначале в виде трагедии, а потом обращившись в фарс, то у Чехова сюжетное движение осуществляется ровно наоборот – от фарса к трагедии. С наибольшей очевидностью это происходит с тем же монологом Мировой души, сперва доверенным Треплевом Нине, а впоследствии уже *присвоенным* ею. В четвертом акте Нина, вновь признавшись Треплеву в неостывшей любви к Тригорину, преграждает тем самым ему путь к дальнейшей жизни: монологом он ее «породил», монологом же она его и «убила». Возникшая «от нечего делать» коллизия приводит и других героев к тому, что делать воистину *ничего*. Треплеву только и остается: не демонстративно порвать свои рукописи на сцене, а, незаметно покинув ее, застрелиться там – за кулисами продолжающейся как ни в чем не бывало и абсолютно к нему равнодушной жизни.

И как тут не посочувствовать ему и не произнести должных слов в оправдание Треплева; как не пожалеть от всей души этого первого героя первой (из главных) чеховской пьесы, остающейся новаторской и по сей день.

На протяжении всего четвертого акта Треплев *еще есть*, но его *уже нет* – как уже давно нет подстреленной им чайки. Засценная смерть Треплева жалка, нелепа и смешна, трагедийный ее комизм очевиден. Не случайно автор пьесы не дает возможности своим персонажам осознать и пережить ее. На первом плане персонажи смеются, играют в лото, а в это время где-то там, за сценою, кто-то стреляется. Тут не просто две жанровые линии пьесы не пересекаются, тут два смысла жизни *не соотносятся*.

К самоубийству Треплева причастны многие, кто отказал ему в праве быть *первым*. Эти многие все в конце концов и попали в уготованную им «запендю». Пережив трагедию разлуки с Тригориным и все же продолжая отчаянно любить его, Нина обрекла себя на неизбежные внутренние страдания. Тригорин, в свою очередь потеряв Нину и, кажется, Аркадину, вошел в зону непреодолимого одиночества и разочарования в себе: словами «Не помню!» он буквально перечеркнул собственное прошлое. Маша, некогда влюбленная в Костю, но вышедшая замуж за Медведенко и родившая ему ребенка, тоже предельно ограничила себя в дальнейшем нормальном существовании, по сути, совершив духовное самоубийство, – и это тоже сближает ее с Треплевым. «Совмещаются, перетекают от персонажа к персонажу не только фрагменты биографий или судеб, – пишет С. Вайман, – но и психологические состояния, – например, Маши Шамраевой и Константина Треплева (“...у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно”; “мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет”). В далевом контексте обнаруживается созвучие душ – сходство жизнеощущений, – то, о чем Треплев не догадывается и что Маша, может быть, смутно и тайно в себе лелеет» [Вайман 2001: 367]. Вернувшийся из Италии отдохнувший и посвежевший Дорн не может обрести себя вновь в прежней среде («Сколько у вас перемен, однако!»), и единственный для него выход – покинуть эту среду, вычеркнуть себя из нее, исчезнуть. Этот «треугольник» (Полина Андреевна – Шамраев – Дорн), по-своему спародировавший два других «треугольника» (Нина – Треплев – Тригорин и Аркадина – Нина – Тригорин), развалится вслед за ними. О Сорине и говорить долго не приходится: буквально на наших глазах «человек, который хотел», перестает *хотеть*, то есть жить, он вот-вот умрет на глазах у окружающих: «Петруша, ты спишь?» – этот вопрос в любую следующую минуту будет уже не к кому обратиться: того и гляди – «заснет» навеки. И, наконец, Аркадина, мать, любовница и актриса, сама себя загнавшая в «мышеловку» – ту же «запендю»: она явно заигралась в этой жизни, теряя сына, а еще и брата, и любовника, и профессию; она с ужасом осознает, что вконец *растратила, опустошила* себя...

В чеховской «Чайке» мы имеем дело с комизмом трагедии и с трагедийностью комедии – с тем самым треплевским «ничего», возведенным в какую-то высокую степень. Тихий финал этой пьесы обманчив: комедия «засыпает», комедии конец, да здравствует трагедия!..

Семь Чаек в чеховской «Чайке» – как семь цветов радуги или как семь нот. Магическое число «семь» означает полноту, завершенность, целостность, исчерпанность (и вместе с тем *неисчерпаемость*) того или иного объекта или явления. Вот почему юная и дерзкая треплевская муза взыскует именно Мировой души, взыскует бесконечности влекущей и пугающей материи. Треплев взыскует мира всевышнего, как настоящий, библейский Бог взыскует Человека в каждом, любом из людей. «Послушай, – возразил Пит, – настоящий Господь <...> взыскует каждого из нас. Библия – не что иное, как опи-

сание того, как Бог взыскует человека. Не человек взыскует Господа, а Господь ищет человека!» [Желязны, Дик 1976]. Эти слова – из романа американских фантастов Роджера Желязны и Филипа Киндред Дика «Господь Гнева», написанного спустя восемьдесят лет после «Чайки».

Кто знает, не застрелись Константин Треплев на заре своей творческой жизни, из него мог бы вырасти любопытный писатель-фантаст (а мог бы и не вырасти, как добавил бы изысканно-ироничный Дорн), но и в этой его скромной незаконченной («Довольно, занавес!») фэнтэзи-миниатюре о Мировой душе содержится некое предапокалиптическое *предупреждение*, эхо которого достигнет пределов последней чеховской пьесы в виде «звука лопнувшей струны». Звук этот повторяется там дважды. Мы замерли в нескончаемо-тревожном ожидании: не повторится ли он когда-нибудь снова, в третий раз?..

Пауза...

2009, 2016

Литература

Бахмутова Н. И. Подводное течение в пьесе Чехова «Чайка» // Вопросы русского языкознания. Саратов, 1961. С. 358-367.

Библия. Откровение Иоанна Богослова. Гл. 8, стихи 2-13.

Вайман С. Неевклидова поэтика. М.: Наука, 2001. 478 с.

Грюбель Райнер. «Чайка» Чехова – нерасшифровываемый шифр: отказ от импрессионистского и натуралистического театра и введение нового типа комического в лирико-эпическую драму // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова: сб. ст. / Ин-т рус. лит. (Пушк. дом) Рос. акад. наук. СПб.: Петрополис, 2010. С. 148-158.

Желязны Роджер, Дик Филип Киндред. Господь Гнева. Первая публикация: Издатель: Doubleday. 1976 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/gospod-gneva-deus-igae-bog-gneva-read-150671-10.html> (дата обращения: 30.08.2016).

Ищук-Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана: Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 221-231.

Карасев Л. В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 400 с.

Кёртис Джеймс М. Эфебы и предшественники в чеховской «Чайке» // Чеховиана. Полет «Чайки». С. 133-148.

Козлова С. М. А. П. Чехов и Л. Пиранделло: шесть персонажей в поисках автора // Вестник ТюмГУ. 2003. № 3. С. 207-215.

Лонгбакка Ральф. «Комедия со смертельным исходом». Заметки о «Чайке» // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 327-358.

Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 т. Т. 2. М., 1968. 528 с.

Мурынов М. Ф. О символике чеховской «Чайки» // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 206-221.

Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова как комедия рока // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 2000. С. 129-133.

Шеховцева Т. А. «Приятная во всех отношениях планета...» (Лунные мотивы в творчестве Чехова) // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова: сб. ст. / Ин-т рус. лит. (Пушк. дом) Рос. акад. наук. СПб.: Петрополис, 2010. С. 89-98.

О составе комедии в «Чайке» А. П. Чехова

Аннотация. В статье исследованы проблема жанра комедии в «Чайке» Чехова, жанровая архаика. Автор обновляет механизм жанрообразования, который продолжает действовать, и задача исследователя – понять, что в «Чайке» собственно чеховского, от «жизненной драмы» (Вл. С. Соловьев), а что идет от жанра комедии, как это проявлено в философии и поэтике пьесы, драматическом конфликте, сюжете, композиции, персонажах, репликах и ремарках, символах, философских и поэтических мотивах.

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», жанр, комедия, трагедия, комическое, память жанра, драматический конфликт, сюжет, персонаж, реплика, ремарка, философский мотив, символ.

Gaponenkov, A. A.

On the Composition of Comedy “The Seagull” by Anton Chekhov

Abstract. The article researches the problem of the comedy genre in Chekhov’s play “The Gull”, the genre archaism. The author updates the mechanism of genre genesis that continues to have effect, and the task of the researcher is to understand what in Chekhov’s “The Gull” is actually from the “drama of life” (Vl. Solovyov), and what goes from the comedy genre, how it is shown in the philosophy and poetics of the play, dramatic conflict, plot, composition, characters, replica, remarks, symbols, philosophical and poetic motives.

Key words: Chekhov, “The Gull”, genre, comedy, tragedy, comic, the memory of the genre, dramatic conflict, plot, character, replica, remark, philosophical motive, symbol.

О жанре пьесы Чехова «Чайка» написано множество исследовательских работ, разграничивающих и синтезирующих драматическое и комическое, смешное и грустное, трагедийное и комедийное (начиная от исследований С. Д. Балухатого, А. П. Скафтымова до сборника «Чеховиана. Полёт “Чайки”»). Почему Чехов назвал эту *синтетическую* «новую драму» комедией? Что мы вкладываем в понятие «чеховская комедия»? Какова ее генеалогия как жанра? Как соотносятся в границах драматического произведения комические образы, комедийная основа сюжета, приемы комизма? Находим ли мы в составе комедии «Чайка» «неумирающие элементы *архаики*» [Бахтин 1979: 121], следы парабазы, некогда обязательного обращения актера к зрительному залу со сцены с вопросом, результирующим авторскую мысль?

И наконец, как проявляется в «Чайке» *память* самого жанра, осознанная или неосознанная драматургом, ведь «жанр живет настоящим, но всегда *помнит* свое прошлое, свое начало» [Бахтин 1979: 122]. Автор способен бесконечно обновлять механизм жанрообразования, который продолжает действовать, и задача исследователя – понять, что в «Чайке» собственно чеховского, от «жизненной драмы» [Соловьев 1990], а что идет от самого жанра комедии. Эти вопросы не утратили актуальности в чеховедении и будут еще долго пробуждать к «Чайке» повышенный интерес.

Своеобразный предварительный итог подвел Б. И. Зингерман: «Это и первая пьеса Чехова, написанная по законам новой театральной системы, сопоставленная со старым, классическим театром, и манифест о новом театре, провозглашенный в монологах

действующих лиц, и точная картина современных настроений и состояний, и, наконец, лирическая исповедь, сделанная взхлеб – по следам только что случившейся и еще длящейся жизненной драмы» [Зингерман 1988: 318]. Все верно, если забыть о том, что «Чайка» создавалась в жанре комедии.

Сократ наставлял своих собеседников, что «один и тот же человек должен уметь сочинить и комедию, и трагедию и что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим» («Пир», пер. С. К. Апта) [Платон 1993: 134]. Комическое искусство предполагает высокую точку зрения на вечные человеческие упования и их нереализованность в земной жизни. У человека много слабостей, пороков, ущербностей, внутреннего страха, комплексов, душевного неряшества, иллюзий. Это относится и к человечеству в целом. На сцене, где играют комедию, человека намеренно показывают более упрощенным, схематичным, чем это есть на самом деле. Комедия обнажает человеческую неполноценность. Человек не соответствует «образу и подобию Божьему» и осужден веселой толпой (хором), чернью, вызывая насмешки, иронию, глумление. Ему дается возможность проявить свою изобретательность, победить зло, противостоять судьбе. Обычно говорят, что положительный герой комедии – смех, дающий чувство превосходства зрителю. Но можно ли этим ограничиться?

Нельзя забывать о неизбежной архаике жанров трагедии и комедии, которая определяет философскую, структурную и универсальную суть трагического и комического в драме Нового времени. Таково взаимное участие *хора* и *героя* в действе. Их соотношение в античности менялось не в пользу хора (расширения его роли и состава), а по большей части поступательно происходило возвышение героя и умаление хора, хорового начала драмы. Неизменным оставался художественный синтез трагедии и комедии, выраженный Вяч. Ивановым в сравнении: «Каков хор – таков и герой». По этому соотношению трагический герой при комическом хоре (элементах хора) не может целиком оставаться вне комизма [см.: Иванов 1987: 396]. Конфликтные элементы древних комедии и трагедии между тем осознаны в Новое время в традициях христианской культуры, без рокового предопределения. Человек может сам влиять на свою судьбу, способен действовать, возрождаться к новой жизни. Чехов занят «переосмыслением жанрового канона» [Абдуллаева 1987: 168], который подвижен, гибок, диалогичен, однако напоминает о себе как рудиментарно, так и в своей целостности. Формулу понимания жанра Чехов определил так: «Комедия смешная, незлобивая, веселая, интеллигентная...» [П X, 165].

«Чайка» – не моногеройная пьеса, как «Иванов», однако герой в ней все же есть – Треплев: именно его пьеса о Мировой душе воплощается на сцене и о ней спорят, выражая концептуальные мысли об искусстве и жизни. С содержанием, например, прозаических произведений Тригорина, скажем, «Дни и ночи», зритель и читатель подробно не ознакомлены (за исключением строк, на которые указывает Заречная в медальоне). Тригоринская печатная беллетристика обсуждается без конкретных фабульных и образных подробностей, он писатель-пейзажист, ищет жизненный материал для своих замыслов, вполне в духе натуралистической школы. Нина Заречная, прежде всего, актриса, исполняющая роль в спектакле Треплева и произносящая его текст, о других ее ролях почти ничего не сообщается.

Драматическое напряжение вступает в диссонанс с комическим в облике героя. Треплев – «декадент» и «киевский мещанин» по отцу, одинок, несчастлив в любви к Нине и любим Машей, неуверен в себе, не имеет цели в искусстве, ссорится с матерью, отвергает рутинеров, плачет, лишен воли к жизни. Чехов избегает одной характерной черты для персонажей, комизм и трагизм их в многообразии личностных проявлений, в душевном

смятении. Обычно в «Чайке» выделяют «трагедийные фигуры с комедийным отсветом (Треплев, Заречная, отчасти Маша, Сорин, Дорн) и комедийные фигуры с трагедийным отсветом (Аркадина, Тригорин)» [Иезуитова 1988: 345]. Типичным действующим лицом комедии является Медведенко. В социальном плане она изображает неприспособленность личности к обществу, персонажа к окружающей среде. Треплев, казалось бы, живет «в мечтах», оторван от реальности, однако его замечания о матери, о Тригорине очень точны с точки зрения именно житейского обихода.

При всей «легкости» комедии как жанра, она поднимает существенные вопросы смысла жизни, человеческого бытия. «“Человеческая комедия” персонажей “Чайки” яснее видна на фоне пьесы Треплева, ибо она вводит главный философский мотив – мотив смысла человеческой жизни, вековечной борьбы добра и зла, конечности человеческого существования и бессмертия человеческого духа» [Собенников 1989: 119]. К этому добавляются мотивы одиночества, жизни и смерти, «гармонии прекрасной», духовного и материального, единения людей. Комедия «Чайка» напоминает о дисгармоничности «грубой жизни» как результата борьбы дьявола и Мировой души. Этот чеховский символ, связанный с прозаическими произведениями писателя [см.: Головачева 1981], не пародируется в пьесе, а становится авторским, *своим* – как итог философских поисков драматурга.

Взгляд комедиографа – всегда философический, обобщающий и собирательный, но насыщенный уловлением подробностей быта, среды, нравов, повседневности, а значит – в целом аналитический. Элементы высокой и низкой комедии (фарс, аллюзии, игра слов, остроумие, внезапная смена ситуаций / положений) и повторяемость событий, комическое проявление характеров) вызывают смех и улыбку, усмешку; претворились в «бытовую драму» Нового времени, персонажи которой в большей мере обрели себя в хронотопе быта, а не бытия.

Мифологическая архаика все еще присутствует в драме Чехова. Так, Н. И. Ищук-Фадеева относит «Чайку» и к «комедии рока», и к «комедии ошибок», объясняя комедийную природу жанра мифологическим подтекстом (птица, вода, мировое древо, земля, луна), древними обрядами: жертвоприношением (Чайка – Треплев – Нина), заклинанием (вызыванием) духа (пьеса о Мировой душе как мистерия), ритуальным поеданием, браком (Маши и Медведенко). Пророчество не было услышано, обряд был прерван *профанами*, нарушившими «слитность, которая и есть неперемное условие обряда» [Ищук-Фадеева 2001: 227]. «Знаки судьбы» отнюдь не говорят о «комедии рока». Чехов избегает трагической вины персонажей в сюжете пьесы, если и можно говорить об их «виновности», то мнимой – это слабости и грехи обыкновенных людей.

В «Чайке» обнаруживаем множество комических реплик и ремарок. Начнем с владельца усадьбы. Ремарка «смеется» сопровождает Сорина в диалогах. Он не лишен чувства юмора: «как будто от долгого спанья у меня мозг прилип к черепу и все такое» [С XIII, 6]. Сорин ироничен по отношению к себе, называя «трагедией своей жизни» свою «наружность» [С XIII, 7] с взлохмаченными волосами и бородой, «голос сильный» и одновременно «противный» [С XIII, 10]. Он примеряет на себя разные жизненные роли, которые хотел бы исполнить, но не пришлось: «Прелестная, говорю, была девушка. Действительный статский советник Сорин был даже в нее влюблен некоторое время». После этих слов Дорн называет его «старым ловеласом» [С XIII, 51], а Шамраев смеется. Жизнь и пустое философствование о ней для Сорина несовместимы: «Вы сыты и равнодушны и потому имеете склонность к философии, я же хочу жить и потому пью за обедом херес и курю сигары и все» [С XIII, 24]. Дорну же кажутся его рассуждения и

образ жизни «легкомыслием» [С XIII, 24]. В практическом смысле Сорин, хозяин усадьбы, целиком зависит от ее управляющего Шамраева, упрашивает его дать лошадей для выезда. Таким прекрасным уголком на лоне природы управляет черствый и бездушный персонаж, которого не любят близкие: «Обманутый муж смешон, к тому же Полина Андреевна его открыто презирает, а Маша чувствует его совершенно чуждым себе человеком» [Лонгбакка 2001: 350].

«Философскую» тему продолжает Аркадина: «Жарко, тихо, никто ничего не делает, все философствуют...» [С XIII, 24]. И рассказывают анекдотические случаи из жизни и литературы, так что «полуумористические микросюжеты позволяют ощутить дисгармоничность жизни» [Паперный 1982: 163]. Шамраев пересказывает театральные анекдоты о синодальном певчем. На что Медведенко не к месту продолжает разговор о своем наболевшем – о жалованье и деньгах. Нарочитые повторы в его репликах (как и у других персонажей) создают комический эффект. Аркадина читает книгу Мопассана «На воде», где сказано, что привлекать к себе романистов, все равно что «лабазнику воспитывать крыс в своих амбарах» [С XIII, 22]. Она проецирует этот грубый юмор на свои отношения с Тригоринным. Треплев сравнивает себя с Мопассаном: он «бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью» [С XIII, 8]. Нелепо комично объяснение Шамраева о лошадях: «Извините, я благоговею перед вашим талантом, готов отдать за вас десять лет жизни, но лошадей я вам не могу дать!» [С XIII, 25]. Он передает с хохотом услышанную им в театре игру слов: «Мы попали в западню» – «Мы попали в запендю» [С XIII, 43]. Фарсовый момент просматривается в ремарке, относящейся к Полине Андреевне и Дорну: «*Получив цветы, рвет их и бросает в сторону.*» Оба идут в дом» [С XIII, 26]. Цветы, цветники в «Чайке» – символ прекрасных чувств, создают иллюзию гармоничной жизни в усадьбе.

При 70 тысячах рублей в банке Аркадина до смешного скупа для сына: «Пожалуй, на костюм я еще могу, но чтоб за границу... Нет, в настоящее время и на костюм не могу. *Решительно.* Нет у меня денег!» [С XIII, 36]. Это вызывает смех Сорина. Разговор о деньгах всплывает вновь после приступа его нездоровья: «У меня нет денег. Я актриса, а не банкирша» [С XIII, 37]. Взаимные обвинения сына и матери скандальны: «А р к а д и н а. Декадент!.. <...> Киевский мещанин! Приживал! Т р е п л е в. Скряга! А р к а д и н а. Оборвыш!» [С XIII, 40]. Треплев заплакал. Аркадиной некогда прочитывать рассказы сына. Первая попытка самоубийства Треплева воспринята Аркадиной поверхностно, исходя из ее представлений о ревности, и сведена к комическому детскому эпизоду: «А ты без меня опять не сделаешь чик-чик?» [С XIII, 37]. А герой нуждался в утешении, материнской ласке.

Сюжет комедии обычно движется контрастами, нарушением равновесия, установленного порядка бытия, преодолением препятствий, нагромождением нелепостей, промахов, неожиданными поворотами, недоразумениями. Так, интерьеры в «Чайке» немногословно описаны и символичны, происходит характерная для комедии подмена / перемена функций пространств: гостиная в доме Сорина превращена в кабинет Треплева, у Сорина постель не в спальне, а на кабинетном турецком диване, за игрой в лото кабинет снова превращен в гостиную. Кроме того, комедия «живет неожиданной идеей, сменами ритма, случайностью, драматической и сценической изобретательностью» [Пави 1991: 146]. Символическая «случайность» в пьесе – выстрел в чайку, предвосхитивший дальнейшие события.

Чехов избирает «дуэтное» построение драмы, парные диалоги сменяют друг друга, возникают и «перекрестки», когда сходятся действующие лица (спектакль Треплева,

спор о лошадях, игра в лото и т. д.). Случайность в «Чайке» обнаруживаем в «случайности чувства»: любви неразделенной (Полина Андреевна и Дорн, Медведенко и Маша), внезапно возникшей (Нина и Тригорин), переживаемой давно и мучительно (Костя и Нина, Маша и Костя). Куда толкает человека чувство? К счастью или к страданию? Неожиданными кажутся в «Чайке» встречи Тригорина и Нины, смена настроений в объяснениях Аркадиной и Тригорина в третьем действии, Заречной и Треплева в четвертом действии. Они нарушают равновесие обыденной жизни в усадьбе. Движение образа Нины – от дочери помещика, мечтающей о славе, всеми лелеемой, до актрисы, столкнувшейся с «грубой жизнью»: остановилась на постоялом дворе в номере, вынуждена ездить в поезде в третьем классе. Провинциальный гостиничный номер, а не усадьба становится привычным местом ее артистической судьбы.

Контрастны Треплев и Тригорин: в понимании искусства, в отношении к любви, философии жизни. Слова Треплева о Тригорине помогают понять его истинное лицо в любовных треугольниках, алгоритм его отношений с женщинами: «Впрочем, он никогда не покидал прежних, а по бесхарактерности как-то ухитрился и тут и там» [С XIII, 50]. Когда Нина с поднятой головой произносит, поправляя себя: «Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну да!», она слышит недалеко от себя «смех Аркадиной и Тригорина», «прислушивается» [С XIII, 58] и переключает свое внимание на него. Костя по отношению к Нине замечает странную перемену: «И воображение немного расстроено. Она подписывалась Чайкой» [С XIII, 50]. Треплев претерпевает эволюцию понимания творчества, но в любовной привязанности остается прежним, несчастным и одиноким.

Контрастны опечаленный Медведенко и жизнелюбивый бонвиван Дорн. Один думает о другом, что у него денег куры не клюют. А другой говорит, что прожил последние отложенные средства за границей. Опять несовпадение в понимании друг друга.

А. П. Скафтымов специально не исследовал жанровые признаки комедии в «Чайке», однажды заметив: «Вспомним, что термин “комедия” в понимании Чехова вовсе не означал отсутствия в пьесе печального и очень тяжелого содержания» [Скафтымов 2008: 370]. Ему принадлежат глубокие и тончайшие наблюдения над сущностью драматического конфликта, самочувствием персонажей; это их личная «полускрытая трагедия» и невольность вины, общая разобщенность в потоке жизни: «Поступательное движение пьесы состоит в неуклонном разоблачении иллюзий на возможность личного счастья» [Скафтымов 2008: 330]. Но что это, как ни основа не только драматической коллизии, но и комедийного замысла и его воплощения в амбивалентных трагикомических образах, построении драмы как комедии. «Неизменность и повторяемость – основная форма проявления сущности каждого героя в первых трех действиях “Чайки”. <...> повторение, постоянное утверждение даже достойного или трогательного ведет к насмешке над ним. <...> узнаваемость вызывает смех зрителя» [Катаев 2011: 271]. В четвертом действии «многое из того, что казалось смешным и забавным, оказалось именно “страшным и пагубным”» [Там же].

Обрести счастье действующие лица «Чайки» не могут. Обманчивое стремление, миражное. «Счастливая» Аркадина в своем личном самочувствии обманывается (даже когда говорит о Тригорине: «Теперь он мой» [С XIII, 42]), а со стороны смотрится комично, нелепо и в некоторых сценах «развязно», фарсово. Ее тщеславие и самовлюбленность также можно отнести к иллюзорности сознания. Но иллюзиями питается творчество, искусство, любовь, идеальные стремления.

Если говорить о «миражной интриге» (термин разработан Ю. В. Манном применительно к «Ревизору» Гоголя), или точнее – о мотиве миражной жизни в «Чайке», то это

в представлениях персонажей о счастливой жизни артистов и писателей, возвышенной атмосфере творчества и театральных подмошков. Все это подвергается испытанию, проверке на подлинность, на вербальном и невербальном уровнях пьесы Чехов вносит образное комическое опровержение. Так, Треплев развенчивает стремления матери: «Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а по-моему, современный театр – это рутина, предрассудок» [С XIII, 8]. Он выступает за новый театр, «новые формы» в искусстве, и, по сути, тоже связывает с ним свои надежды, собираясь «изображать жизнь», «как она представляется в мечтах» [С XIII, 11]. Треплев считает Тригорина посредственным беллетристом. Сорин же поддерживает «общее» положительное отношение к писателям: «А я, брат, люблю литераторов. <...> И маленьким литератором приятно быть, в конце концов» [С XIII, 9].

В pendant Тригорин же в четвертом действии как бы завидует Сорину: «Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать? Я поборол бы в себе эту страсть и только и делал бы, что удил рыбу» [С XIII, 54]. Высокое стремление к творчеству здесь комично низведено к обыденному земному удовольствию, не требующему усилий ума и души. Не стоит к этому относиться как к устоявшемуся убеждению писателя – Тригорин в это время «среди детей ничтожных мира» «малодушно погружен» в «заботы суетного света». Он малодушен в общении с Аркадиной и под ее напором театрально признается: «Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг...» [С XIII, 42]. И тут же в суматохе отъезда из усадьбы Тригорин (неожиданный поворот!) договаривается с Ниной о встрече в Москве.

Артистический мир не менее привлекателен и манит своими красотоми. Полина Андреевна с укором за невнимание к себе бросает Дорну, имея в виду Аркадину: «Перед актрисой вы все готовы падать ниц. Все!» [С XIII, 11]. Он же рассудительно отвечает: «Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это – идеализм» [С XIII, 11]. Врач Дорн хотел бы испытать творческое вдохновение и с ясной целью: «Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту» [С XIII, 19]. В этом признании «счастливой» жизни есть своя неудовлетворенность, мотив поверхностного увлечения новейшими теософскими течениями.

Маша Шамраева любит Треплева и восторгается его поэтическим обликом: «Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта». И тут же по контрасту возникает комическая ремарка: «Слышно, как храпит Сорин» [С XIII, 23]. Прозаически Маша нюхает табак и пьет водку, а ее ребенок остается без присмотра. Наибольший восторг от «чуждого мира» людей искусства выражает Нина Заречная Тригорину: «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 собой, от сознания своих несовершенств, но зато бы уж я потребовала славы... настоящей, шумной славы...» [С XIII, 31]. Тригорин к удивлению девушки один опровергает свою «счастливую жизнь» беллетриста: «и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь» [С XIII, 29]. Ее слова «все равно, что мармелад» [С XIII, 28], которого он никогда не ест. «Нина чересчур динамична для несколько консервативно настроенного Тригорина. Её экзальтация, её горячность чреваты разочарованиями...» [Кройчик 1986: 230-231]. Мечты Нины возвышаться над толпой на

колеснице парируются Тригориным и вызывают у обоих улыбку: «Ну, на колеснице... Агамемнон я, что ли?» [С XIII, 31]. Героем трагедии он быть не хочет. Тригорин предупреждает о мучительном пути в искусстве, трудностях диалога с читателем и публикой.

Вспомним слова Чехова из письма Лике Мизиновой 1 сентября 1893 года: «Что же касается писанья в свое удовольствие, то Вы, очаровательная, прочирикали это только потому, что не знакомы на опыте со всею тяжестью и с угнетающей силой этого червя, подтачивающего жизнь, как бы мелок он ни казался Вам» [П V, 232]. Писательство – тяжкий труд. О мнимом соперничестве с Треплевым Тригорин высказывается Маше: «Дуется, фыркает, проповедует новые формы... Но ведь всем хватит места, и новым, и старым, – зачем толкаться?» [С XIII, 34]. «Толкаются» персонажи комедии, между ними происходят «мелкие вздорные ссоры по пустякам» [Кройчик 1986: 231]. Чехов прибегает к «эмоционально-экспрессивной выразительности отдельных реплик» [Бахмутова 1961: 366] обычного бытового разговора.

Во время и после представления Кости реплики приглашенных им зрителей звучат точно в комедийном хоре. Комедия здесь предстает как *театр в театре*, этим проверяя и познавая себя. Роль хорева исполняет Аркадина. Ее саркастические замечания вынуждают сына вспылить: «А р к а д и н а. Серой пахнет. Это так нужно? Т р е п л е в. Да. А р к а д и н а (*смеется*). Да, это эффект. Т р е п л е в. Мама! <...>» [С XIII, 14]. Она посмеялась над «дьяволом»: «Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи» [С XIII, 14]. «Декадентский бред» Аркадина воспринимает как угрозу своим представлениям о театре, подменяя понятия: «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» [С XIII, 15].

Категория счастья противоречит комическому изображению, однако и сострадание к человеческим слабостям не может быть в комедии таким, как в трагическом искусстве, драме, так как оно проступает в комическом ключе («сострадание» Аркадиной к сыну, Сорина к племяннику). Тригорин поддается возникшему любовному чувству к Нине: «Любовь юная, прелестная, поэтическая, уносящая в мир грёз, – на земле только она одна может дать счастье! Такой любви я не испытал еще...» Аркадина «с гневом» отвечает на эти слова: «Ты сошел с ума!» [С XIII, 41]. Испытавший эту любовь Тригорин произносит в четвертом действии ключевое вопросительное слово всей пьесы: «Счастливы?» [С XIII, 51]. У него не вышло быть счастливым. Не слышит ответа он и от Маши Шамраевой, Дорна, Медведенко. Вопрос повисает в воздухе, ибо обращен к каждому персонажу «Чайки» и зрительному залу, не требуя ответа и выражая авторское возмущение.

Как всегда у Чехова постороннее вторжение музыки, звуков нарушает привычный характер бытия, размеренность разговора, тональность его, усиливая лиризм в драме, обозначая знаки *иного мира*: «Через две комнаты играют меланхолический вальс» [С XIII, 47]; «За сценой играют меланхолический вальс» [С XIII, 53]; «Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах» [С XIII, 45]; Аркадина говорит о «музыке и пении» на озере, оно «волнуется»; «ветер жестокий» [С XIII, 52], хлопает занавес. «Образ непогоды, основанный на звуках, дает возможность осуществить сопряжение двух пространственных планов (теплая, уютная гостиная и пронизанный холодным ветром внешний мир), благодаря чему возникает эмоциональный контраст, усиливающий напряженность» [Тамарли 1993: 52]. Нарочитым является вторжение «внешнего» шума в повседневный ритм жизни усадьбы: вой собаки и диалог о ней. Фарсово и как из заведенного автомата звучат цифры в лото, которые оглашает Маша, когда персонажи высказываются о сокровенном

для себя, как бы в несвязанных репликах. И неожиданной становится финальная ремарка: «Направо за сценой выстрел; все вздрагивают» [С XIII, 60].

Невозможно говорить о будущем исправлении действующих лиц, опять же комедия всегда судит настоящее, будущность для нее относительна, прошлое тоже. Аркадина самонадеянно утверждает: «И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать» [С XIII, 21]. Легкомыслие в духе комедии. Она забыла историю с прачкой. Тригорин понимает, что будущего для него нет: «жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд» [С XIII, 30-31]. И «прошлое и настоящее все заметнее существуют разомкнуто» [Кройчик 1986: 231]. Вспомним эпизод с заказанным чучелом чайки и тригоринское «Не помню!» [С XIII, 55]. По прошествии двух лет Нина и Константин предъявляют зрительному залу итог пережитых иллюзий, комедия завершается драматическим финалом с трагическим концом за сценой.

Казалось бы, задача финала комедии – привести мир к равновесию, снять противоречия, обнаружить фикцию, восстановить единство сцены со зрительным залом, соединить слово и дело, приблизить идеал к действительности. Конфликт же «человеческой комедии» неразрешим в земной жизни. «Скрытый трагизм, трагизм повседневности, “трагизм с улыбкой на лице” Чехов, похоже, считает именно свойством комедии, ибо именно ее жанровая задача показать жизнь и отстаивать ее» [Фадеева 2000: 130]. «Жизненная драма» окончательно становится комедией.

Развязка в «Чайке» совсем не оптимистическая, скорее трагическая, и зритель сочувствует Треплеву. «Самоубийство героя демонстрирует <...> дисгармоничность мира, отсутствие тепла, души, единства людей в реальной исторической действительности. <...> Финальной сценой Чехов подчеркивает, что в пределах исторического времени и эмпирической действительности “гармония прекрасная” невозможна» [Собенников 1989: 160]. Но выстрел звучит за сценой, а на сцене оборачивается комедией: Дорн объясняет звук выстрела лопнувшей склянкой с эфиром. Незадолго до этого Аркадина произносит празднично: «Мы будем играть и пить» [С XIII, 60]. Ее любовный союз с Тригоринным выдержал все испытания. В начале четвертого действия о проваленном треплевском спектакле, «декадентском бреде» напоминает разрушающийся самодельный театр. Сломать его предлагает Медведенко, «простонародный» персонаж комедии. Так работает древний жанровый механизм драматического искусства – переход от комического к трагическому и обратно.

Комические образы выражают печальное мироощущение автора: реальная жизнь персонажей с каждым действием усиливает известный в русской литературе мотив – «жизнь, как подстреленная птица» (Ф. Тютчев); она не может подняться ввысь, подстреленную чайку превращают в чучело, убирают и достают из шкафа перед выстрелом за сценой. Поэтическая выразительность заглавного символа нарочито снижается Шамраевым, нечутким и черствым человеком, который не испытывает тоски: «В его устах образ чайки теряет свой поэтический ореол и предстает в каком-то обыкновенном, будничном свете» [Бахмутова 1961: 362]. Реальность персонажей трагична, а восприятие ее продолжается в комическом ключе. Это обусловлено «иронией жизни». У зрителя есть возможность выбора: увидеть печальную картину и задуматься о том, почему так происходит, соотносить с собственной судьбой и посмеяться над нелепостями персонажей и своими тоже.

В пьесе подвергается испытанию самоутверждение через творчество. Тщеславие ведет к обособленности персонажей друг от друга. В словах же Дорна о Генуе возникает

религиозно-философский мотив единения людей. Этому комедийному миру противостоят *иные ценности*: терпение, вера, умение нести свой крест; спасает то, что выше земных страстей и человеческого счастья. Наиболее приспособлены к жизни те персонажи, которые добились *жизнестойчивости* [Скафтымов 2008: 353]. В комедии «Чайка» развенчиваются иллюзорность, эфемерность человеческих стремлений, не подкрепленных знанием о трагизме самой жизни.

Литература

- Абдуллаева З. К.* Жизнь жанра в пьесах Чехова // Вопросы литературы. 1987. № 4. С. 155-174.
- Бахмутова Н. И.* Подводное течение в пьесе Чехова «Чайка» // Вопросы русского языкознания. К 80-летию проф. А. М. Лукьяненко. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1961. С. 359-367.
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М.: Сов. Россия, 1979.
- Головачева А. Г.* Монолог о «мировой душе» («Чайка») в творчестве Чехова 1890-х годов // Вестник ЛГУ. Сер. История. Язык. Литература. 1981. № 2. С. 51-56.
- Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988.
- Иванов Вяч. И.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Брюссель: Жизнь с Богом, 1987.
- Иезуитова Л. А.* Комедия А. П. Чехова «Чайка» как тип новой драмы // Анализ драматического произведения: межвузовский сборник / под ред. проф. В. М. Марковича. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. С. 323-346.
- Ищук-Фадеева Н. И.* «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 221-231.
- Катаев В. Б.* Жанровая природа пьес // А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 269-272.
- Кройчик Л. Е.* Поэтика комического в произведениях А. П. Чехова. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1986.
- Лонгбакка Р.* «Комедия со смертельным исходом». Заметки о «Чайке» // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 327-358.
- Пави П.* Словарь театра: пер. с фр. / под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991.
- Паперный З.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982.
- Платон.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993.
- Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара: Изд-во «Век#21», 2008.
- Собенников А. С.* Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Иркутск: Изд-во Иркутск. ун-та, 1989.
- Соловьев В. С.* Жизненная драма Платона // *Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 582-625.
- Тамарли Г. И.* Поэтика драматургии А. П. Чехова. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993.
- Фадеева Н. И.* «Чайка» А. П. Чехова как комедия рока // Чеховские чтения в Твери: сб. науч. трудов. Тверь, 2000. С. 129-133.

«Чайка»: чаяние и отчаяние во время чая

Аннотация. От всех сюжетных стереотипов в драматургии XIX века у Чехова остаются единственно приезд-отъезд и знакомые знаки старого сюжета: здесь нет любви, долга, чести, совести или надежды; есть разговор о них, поблекшая память о том, что когда-то нечто происходило согласно подобным принципам. Есть камуфляж и игра, одним словом – театр. Оптимизм и залог нравственности сменились разворотом и сделками. В «Чайке» начинается чеховский мегасюжет, деконструирующий координатную ось сюжета Грибоедова – Пушкина. Деконструкция, однако, произойдет именно через маркеры, которые обуславливают канон мотивов: здесь и подтвердится, и отменится случай «Русалки», и подтвердится, и отменится случай «Горя от ума». Включая жанр: в «Чайке» за «занавесом» комедии (как это у Грибоедова) виднеются весьма фаталистические повороты и участи (как это у Пушкина).

Ключевые слова: Чехов, жанр комедии, «Русалка», «Гамлет», миф.

Dimitrov, L.

“The Seagull”: Hope and Despair in Time of Tea

Abstract. From all plot stereotypes of 19s Century dramaturgy in Chekhov we meet only arrival and leaving remain and some recognized signs of former plot could be traced: here love, duty, honour, conscience or hope do not exist; there is only speaking and faded memory about them. There is ostensibility and a game, that is to say a theatre. An optimism and guarantee of morals have been substituted by a lechery and bargains. In “The Seagull” begins a MegaPlot-Chekhov, deconstructing the co-ordinate axis of the plot Griboedov–Pushkin. However this deconstruction happens just through markers, determined the canon: here the history “Mermaid” and history “Woe from Wit” are simultaneously confirmed and revoked. As a genre – in Chekhov’s texts behind the “curtain” of the comedy (as in Griboedov) we can see through quite fatalistic turns and fates (as in Pushkin).

Key words: Chekhov, “The Seagull”, comedy genre, “Mermaid”, “Hamlet”, myth.

«Чайка» – произведение, сразу же после выхода в свет (1896) нагруженное рецептивным мифом, который и сегодня преодолеть нелегко, – в большинстве своем авторы метатекстов считают себя чуть ли не обязанными повторять его, анализировать его, искать различные обстоятельства, породившие его. Речь идет о печально известном провале премьеры 17 октября 1896 года в Александринском театре в Петербурге и более позднем ее триумфе в МХТ 17 декабря 1898 года. Спешу напомнить: фальстартом начинают свою театральную жизнь и «Дядя Ваня» – эта пьеса построена на основе более ранней – «Леший», от которой Чехов отказывается, и «Вишневый сад». «Вышла сухой из воды» – каким-то чудесным образом – пьеса «Три сестры». Одним словом, судьба «Чайки» не уникальна, но только ее начальный неуспех и более поздняя реабилитация запомнились и считаются прецедентом. Кажется, что причины подобных рецептивных обстоятельств не столько внешние, формальные, сколько являются результатом ее сущностной противоречивости и неоднозначности. Загадка *текста* – настоящее препятствие для его истолкователей, и здесь не помогают ни все более частые упреки Станиславскому в непонимании и искажении жанра, ни категорическая позиция автора, оставшаяся неизменной до конца.

В предлагаемой статье я попробую порассуждать о пьесе, несколько отойдя от традиционного прочтения; эти мои рассуждения могли бы поддержать обычный скепсис, но могли бы его и подорвать.

Я начал с того, что вокруг «Чайки» сложилась собственная мифология. Здесь я утверждаю, что она является рефлексией на внутреннюю мифологию текста, которая включена в настоящий многозначный и лудистически «обманывающий» дискурс. В этом смысле, существенное значение имеют трансформы жанра, персонажи и сюжетные кодификации. Пьеса дерзко и взрывоопасно сталкивает несколько утопических представлений о мире и о человеке, рассчитывая на традиционно знакомое, но герменевтически переакцентированное в ментальности героев. В результате чего появился тот «новый сюжет», на котором Чехов настойчиво говорит в своем письме брату Александру, стараясь предохранить начинающего литератора от искушений художественных трафаретов: «Памятуй кстати, что любовные объяснения, измены жен и мужей, вдовьи, сиротские и всякие другие слезы давно уже описаны. Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» [П III, 188].

Если воспринять сказанное как принцип драматурга Чехова, то в «Чайке» его в большой степени можно обвинить в отсутствии осторожности: здесь он снова описывает все то, что «уже описано». Нам остается лишь довериться новому сюжету. На что он рассчитывает?

Первый пункт, который и в наши дни порождает разногласия, – это паратекстовая автономия «комедия». Жанр задает рецептивную стратегию текста и является важным коррективом чтения. Но за время векового существования произведения очень немногие режиссеры находятся в согласии с автором в отношении жанра. Очень важно напомнить о понимании жанра Чеховым. Антон Павлович, «вопреки правилам драматического искусства», считает жанр не внешне-формальным регулятором произведения, а пресуппозированной метапозицией по отношению к сюжету. По его мнению, комедия не предполагает атмосферы, в которой у зрителя «пуговицы лопаются со смеха», она не получается, когда автор шутит, причем насмехается над вещами, в которых герои не видят ничего смешного. Курьез в том, что в этом смысле «Чайка» –

КОМЕДИЯ С ТРАГИЧЕСКИМ ФИНАЛОМ (САМОУБИЙСТВО),

и даже определение А. Горнфельда о драмах Чехова как о «трагедиях без развязки» – в принципе приемлемое и оригинальное – здесь дискредитировано. Самоубийство – категорическая, притом трагедийная развязка. Вспомним Ромео и Джульетту или Отелло, например. Но, говоря о «Чайке», имея в виду ее жанровое определение, мы обнаруживаем еще несколько особенностей. Вряд ли можно предполагать, что, заставляя своего героя покончить жизнь самоубийством, Чехов шутит. Как раз наоборот, жест подготавливался долго и был осуществлен отчаянно. Финал, однако, попадает в небрежно-ленивую, легкомысленную атмосферу действия (игра в лото), финал поглощен ею и не воспринимается со всей серьезностью. С другой стороны, тот факт, что Треплев выстрелил в себя, обставлен как внезапная реакция, подготовленная угрозами и намерениями, значение которых было полуиронически подвергнуто пренебрежению со стороны близких. То есть, выстрел производит полуэффект для персонажей и сильно воздействует на публику. Но таким же образом, немотивированно, ранее Костя убивает чайку.

Следует логический вопрос: над чем тут тогда шутит Чехов, оставаясь верным своему аксиоматическому правилу? Я предполагаю, что драматург сконструировал сюжет «Чайки» как пазл, составленный из избранных репрезентативных мотивов классически утвержденных пьес европейской драматургии, подчиняя их своему актуальному герменевтическому жесту, исходная точка зрения по отношению к которым иронически-пародийная. «Новый сюжет» представляет, в сущности, модернистский «микст» сюжетов, преподнесенных таким образом, чтобы возможно их было распознать. Некоторые из них названы непосредственно. Они и сказочно-фольклорны (базисно русские), и высоколитературны (надстроено чужие). Герои вовлечены в капкан интертекстуального признания и взаимозаменяемости себя-как-кого-то-другого и другого-как-я. Между тем, однако, именно эта разноплановость героев («четверка», претендующая на главных – две женщины и двое мужчин, по возрасту и профессионально формирующие пары), как и повторяемость событий, в первый раз «по прямой линии» и во второй – с «обратным знаком», являются сильным комедийным рецидивом. Согласно оригинальному предложению Н. Ищук-Фадеевой, «Чайку» можно прочесть как мистическую «комедию ошибок» [Ищук-Фадеева 2001: 229].

В сущности, почти архетипизированное начало сюжета пьесы «резюмировано» писателем Тригориным как «сюжет для небольшого рассказа». Персонажей в нем – двое, и их соответствиями в его развернутом варианте окажутся различные комбинации героев. И еще: реальный сюжет осуществится как полная инверсия «концепта», хотя бы по отношению к жертве. В своей записной книжке Тригорин записывает: «на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку». Сюжет «сырой», немотивированный. Все в нем задано («случайность») и звучит как сказка. Категорическая рефлексия – только одна: чайка – метафора Нины. Но другой – кто он? Чтобы распознать его, рассмотрим ближе архитектурный конструкт «Чайка», то есть, забредем в

ЧАЙКА-TOWN.

Самое начало диалога сразу вводит две литературные реминисценции, противопоставленные одна другой в оппозиции «высокое – низкое». В имении Сорина, где произойдет действие, Маша, дочь управляющего, разговаривает с Медведенко, своим будущим супругом. Первые две реплики – более чем неожиданны для комедии:

М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в черном?

М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна.

В вопросе и в ответе заложена модель всего диалога пьесы. Конкретность (траурная одежда) мгновенно транспонируется в метафору широкого семантического охвата (выраженная позиция по отношению к жизни вообще). У ситуации есть свой экзистенциальный и свой бытовой коррелят. С одной стороны, она напоминает – в инверсии – первые слова, которыми обменялись Гамлет и Гертруда во время её свадьбы с Клавдием. Траурная одежда героя «прочтена» по-разному им и его матерью:

К о р о л е в а.

Что ж кажется тогда

Столь редкостной тебе твоя беда?

Г а м л е т.

Не кажется, сударыня, а есть.

Мне «кажется» неведомы. Ни *мрачность*

Плаща на мне, ни платья чернота, <...>

Не в силах выразить моей души. <...>

Моя же *скорбь* чуждается прикрас

И их не выставляет напоказ

(пер. Б. Пастернака).

Именно напряженность между «видимостью» и «скрытостью» будет поддерживать интригу до самого конца. Параллельно этому, согласно кодификации своих имен, эта пара героев вызывает в памяти и бытово-сказочный, по-настоящему русский сюжет «Маша и Медведь», который, в отличие от пушкинской Татьяны и мистического Медведя ее сновидения, строит их отношения на основе взаимного обмана и взаимной неприязни. Красавица гнушается Зверя, а тот никогда не превращается в Принца. Но Медведенко произнесет фразу, которая превратится в латентный код действия в дальнейшем: вроде бы между прочим он упоминает необходимость в чае («Ведь есть и пить надо? Чаю <...> надо?»). Чай вводится как бытовая подробность, как часть трапезы, но он несет глубинную и многозначную семантику, которая начнет обогащаться и активировать различные, неожиданные аспекты своей коннотативной парадигмы. Начиная с этого момента и дальше, воспринимая в качестве нормы «Гамлета», сюжет «Чайки» будет функционировать как его «узус», то есть, комедия Чехова будет проявлять и респект, и фамильярность по отношению к «норме», интегрируя в свой лудизм и другие «священные» сюжеты. Главное, однако, то, что она следует за сюжетом «Гамлета», чтобы оправдать и показать свою театральность: не только внешне, так как герои – люди, искусенные искусством (театром и литературой, драматургией), но и внутренне, как преднамеренные, заученные, чуть ли не отрепетированные «эффекты» (Треплев: «Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект»).

Эффект, к которому Треплев стремится, тот же самый, что прогнозирует принц датский при постановке «Мышеловки». «Чайка» – среди немногих пьес европейской драматургии, использующих прием «театра в театре», но вновь первообраз инверсируется. Аркадина, заменившая отца своего сына любовником, чья слава писателя соизмеряется с ее славой актрисы, теперь может быть изобличена. Но вся сцена с представлением получает пародийную окраску, так как Аркадина предупреждает и таким образом расконспирирует замысел. Если Гамлет произносит свой знаменитый монолог «Быть или не быть» после того, как он придумал «Мышеловку», то здесь Треплев предварительно задает вечные экзистенциальные вопросы, цитируя буквально Де Карта: «Кто я? Что я?» На эти вопросы неожиданно ответит Нина. Она появляется сразу же после его монолога, и он встречает ее приблизительно теми самими словами, которыми Гамлет встречает Офелию сразу после своего знаменитого монолога в первой сцене третьего акта: «Волшебница, мечта моя...»¹ Вот почему первое архетипное поведение, которое будет вменено Нине (хотя бы для воспринимающего), – это поведение героини Шекспира. Таким образом, именно пьеса Чехова предложит, кроме

¹ Сравни в оригинале: “Soft you now! / The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons / Be all my sins remember’d”. В переводе Пастернака первые слова Гамлета звучат так: «Офелия! О радость».

всего остального, и гипотезу о судьбе не конкретной Офелии, но о судьбе ее персонажного инварианта.

Перед тем как произнести монолог Мировой души, то есть, перед тем как воплотиться в аллегорический образ, Нина выскажет другую свою характеристику, которая надолго и в известной степени – обманчиво, закрепит за ней определение «Чайка». «А меня тянет сюда к озеру, как чайку...» С одной стороны, несмотря на то, что чайку можно встретить около озера, она – птица, которая вызывает скорее всего морскую ассоциацию. Но текст не называет озеро лиманом. Как раз наоборот, фамилия «За-речная» вносит дополнительное значение в гидронимическую парадигму. Кроме «за рекой», лексема омонимически означает «за речью», за словом, настаивая на метафорическом контексте. Озеро – река – море ассоциативно образуют водяную поверхность, которая является пространством (концептом) Мировой души. Чайка – ее персонификация, одновременно усваивающая семиотическую орбиту *от-чаяние и чаяние*. Сюда на помощь приходит и чай – жидкость, но в отличие от пива, которое пьет Тригорин, чай – мистический отвар, символ русского медитативного состояния. Чайка вообще не совпадает с перечисленными в монологе птицами: ни с орлами, ни с куропатками, ни с гусями. Этот факт остроумно опровергает упреки к Чехову, что тот находится под влиянием «Дикой утки» Ибсена. Именно по поводу этой пьесы Чехов скажет: «Ибсен не знает жизни. В жизни так не бывает» [Станиславский 1947: 67]. В «Дикой утке» маленькая Гедвига самоотверженно охраняет птицу, но сама превращается в жертву, а у Чехова птицу ни разу не видим живой – мы видим только ее препарированное тело, чучело, мумифицированный корпус, окончательно захваченный Дьяволом, отцом вечной материи (по определению в пьесе Треплева). В театральном смысле чайка – простой реквизит.

Привлеченная озером, Нина может быть прельщена не только его романтикой, но и ощущением, что это – «locus mysticus» (Н. Ищук-Фадеева); она может взлететь над ним, как русский фольклорный архетип «девица-лебедь» («С самого приезда я все ходила тут... около озера»), но может и утонуть, контаминируя судьбу Офелии с судьбой дочери мельника из «Русалки» Пушкина. Отсылки к драме Пушкина очень конкретны, так как Треплев делает подобные реминисценции в конце IV действия. К этому вопросу еще вернемся.

Вдруг озеро почти незаметно превращается в болото. Перед монологом Нины ремарка извещает: «Поднимается занавес; открывается вид на *озеро*», и тут же после него: «Показываются *болотные* огни». Болото – негатив озера, мертвая – живая вода. Во второй части своего монолога Нина – Мировая душа – аллегорически представляет жизнь-в-смерти. Она бес-смертная, она живет в воде, как Водяной, как эмбрион, русалка или морская (за-речная) женщина; она и птица, и рыба – между криком и безмолвием, между «слова, слова, слова» и «дальнейшее – молчанье». Но это Нина в роли Мировой души. А роль является выражением творческих инвенций Треплева. Кто такая Нина вне своего перевоплощения?

НИНА: ТРАВМА «ЖЕЛАНИЕ»

Так же как и дочь мельника (будущая русалка), Нина – полусирота, у нее есть только отец, который ей противен и от которого она, в конце концов, уйдет. В самом начале она воспринимает мир однозначно, сентиментально, идеально. Она хочет стать актрисой так же, как Косте хочется стать писателем и драматургом. Но в поведении Нины есть что-то прагматическое, «нечистое». В то время как Костя ищет «новые формы», будучи

недовольным традиционной литературой, представителем которой является Тригорин, и отстаивает (декадентски?) идеализм, миссионерство в искусстве, Нина очарована славой Аркадиной и Тригорина и не имеет ничего против того, чтобы пуститься в любовную авантюру, в тривиальный флирт с преуспевающим писателем, присвоить, украсть «в готовом виде» утвердившуюся модель. В отличие от духовных стремлений Кости, создающих аллюзию о «полете чайки», Нина хочет делать *карьеру*. Ее вдохновляет не потребность в творчестве, а желание, идея фикс продемонстрировать успех. Она будет одной из множества «рыб», попавшихся на удочку страстного рыболова Тригорина. Как пишет В. Гульченко, «Нина же, тоже закоренелая провинциалка, восторженная девушка из приозерной местности, легко и быстро переменяла “новые формы” на “старые формы”» [Гульченко 2001: 183]. Очарованная Тригориним, она влюблена не в него, а в модус, в субстанцию «человек на вершине славы», и, как совершенный циник, Тригорин, конечно, воспользуется Ниной, почти осуществляя фабульные кодификации «Русалки». Таким образом, он станет воплощением «плохого героя» своего «сюжета для небольшого рассказа», который погубил чайку. Нина – его безусловная жертва. Но она так или иначе выживает. Действительная жертва пьесы – Костя. Какова логика его самоубийства?

ТРЕПЛЕВ: ХАМ – ЛЕТ 25

О том, что случилось с Костей между его 25-ю (когда начинается действие) и 27-ю годами, когда все кончается, мы узнаем между прочим от него самого, пока он в разговоре с доктором Дорном комментирует судьбу вернувшейся Нины. Все в последнем акте пьесы звучит апокалиптически. Самый символический намек – это описание опустевшего театра, в котором когда-то дебютировала Нина в роли Мировой души. Медведенко рисует следующую картину: «Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. *Стоит голый, безобразный, как скелет*, и занавеска от ветра хлопает». Разорванная занавеска – символ Откровения; храм, Мировой театр, в котором все мы – актеры, покинут. И неожиданная параллель: в «Русалке» князь, возвращаясь после долгого времени в старые места, напоминающие ему самые счастливые дни его любви к утопившейся от горя дочери мельника, увидел старый дуб – Мировое дерево, такое же жалкое и заброшенное, как и Мировой театр без Мировой души. Описание дуба поразительно совпадает с описанием театра: «Передо мной *стоит он гол и черен, / Как дерево проклятое*».

Возвращение Нины, которая продолжает настаивать на том, что она – чайка, равно воскресению. Но это утверждение скорее всего намекает на ее импульсивное отчаяние. Для Кости, однако, она возвращается как страшное видение прошлого, как Немезида, как покойная старая графиня перед лицом оцепеневшего Германна. На подобную мысль наводит беспристрастный рассказ Треплева о ее судьбе, о ее любовной связи с Тригориним, об умершем ребенке, о ее неслучившейся карьере. Но то, что я хотел бы акцентировать, – это несколько предложений из этого рассказа: «Потом уехала в провинцию. Тогда я не упускал ее из виду и некоторое время куда она, туда и я. <...> Я ее видел, но она не хотела меня видеть <...> И воображение немного расстроено. Она подписывалась Чайкой. В “Русалке” мельник говорит, что он ворон, так она в письмах все повторяла, что она чайка». Мне кажется, что в этих словах есть особый скрытый смысл, на который мало обращалось внимания. Треплев следует за Ниной повсюду не потому, что он отчаянно влюблен в нее, а потому что считает, что он виноват в ее судьбе, так как он вызвал ее актерский провал еще в дебютном исполнении *своей* пьесы. Он хочет искупить вину, почти мазохистически наблюдая с близкого расстояния за последовательными неудача-

ми Нины. Но упоминание «Русалки» скрывает зловещий намек. Костя сравнивает Нину с мельником. Старый отец потерял дочь из-за своей жадности и эгоизма, то есть, по своей вине. Его самоидентификация с вороном – выражение его *сумасшествия*. Нина, утверждая, что она – чайка, также с «расстроенным воображением» – эвфемистическое признание в том, что она потеряла рассудок. Так в очередной раз контаминируются два архетипных мотива – судьба героини из «Русалки» и судьба Офелии. И когда королева в потрясении описывает вид утопившейся Офелии, читаем показательные слова: «Сперва / Ее держало платье, раздуваясь / И, как *русалку*, поверху несло. / Она из старых песен что-то пела, / Как бы не ведая своей беды / Или как *существо речной породы*. / Но долго это длиться не могло, / И вымокшее платье потащило / Ее от песен старины на дно, / В муть смерти» (пер. Б. Пастернака).

Костя, по паспорту «киевский мещанин», то есть – человек с поречья Днепра, где утопилась пушкинская героиня, искупает свою несуществующую вину, которая, в сущности, вина Тригорина. Он кончает жизнь самоубийством почти в возрасте Гамлета, с мыслью, что он – хам – лет 27.

ЧАЙ С ЧАЙКОЙ

Пьеса начинается с убитой чайки и кончается самоубийством Треплева. Все остальные выживают. А препарированная, лишенная души чайка – это то, что в конце осталось от Нины. И она, и Аркадина – женщины, потерявшие своих детей. В чем тогда комедия?

Действие происходит не только между убийством и самоубийством. Оно протекает между двумя упоминаниями чая. Но если в самом начале Медведенко говорит о нем, как о бытовой подробности, то в конце чай – это медитативный, пророческий ритуал. После реплики Полины Андреевны: «Сейчас же подавай и чай», – ремарка уточняет: «Зажигает свечи, садится за ломберный стол». Странно, но при напоминании подать *чай* подается препарированная *чайка*. Почти как в спиритическом сеансе отгадана судьба Кости. Через мгновение раздается выстрел.

Смешное состоит в том, что все это случалось столько раз и в литературе, и в театре: каждый раз судьба Офелии или русалки на сцене – одна и та же. Знает это Треплев, знает это – как актриса – и Нина. Почему тогда им не удается предотвратить эту судьбу? Где граница между искусством и жизнью? Кто мы? Что мы? Искусство остается искусственным перед жизнью, которая естественна до боли. И для Треплева, и для Чехова смешно продолжать со «старыми» формами. «Чайка» – лебединая песня традиционной эстетики, несмотря на то, что оба драматурга становятся жертвами своих исканий, и их пьесы терпят провал еще на премьерах.

Литература

Гульченко В. В. Треплев-декадент // Чеховиана: Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 178-195.
Ищук-Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана: Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 221-231.

Станиславский К. С. А. П. Чехов в Московском Художественном Театре. М.: Издание Музея Художественного Академического Театра СССР им. М. Горького, 1947. 92 с.

«Колдовское озеро» Чехова: читая «Чайку»¹

Аннотация. В статье анализируются образы чайки и озера, которые на протяжении всей пьесы Чехова играют роль символов. Чайка внедряется в пьесу именно через образ озера, связана с образом Нины и работает даже в тех сценах, где Нины нет. Озеро постоянно и зримо присутствует в спектакле. В футуристической фантазии Треплева озеро – фон, в первых двух актах чеховской «Чайки» оно – часть сценографии, о нем часто говорят персонажи пьесы.

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», символ, образ чайки, образ озера, озерное общество, чеховский оптимизм.

Keith Sagar

Chehov's Magic Lake: A Reading of "The Seagull"

Abstract. The article analyzes the images of the seagull and the lake that play symbolic roles throughout Chekhov's text. The seagull is introduced to the play through the image of the lake, is connected to Nina's image and is employed even in the scenes where Nina is absent. The lake is constantly and visually present in the play. In Treplev's futuristic fantasy the lake is the background, and in the first two acts of the Chekhov's "Seagull" it is part of the stage design, being frequently talked about by different characters of the play.

Key words: Chekhov, "Seagull", symbol, seagull image, lake image, lake society, Chekhov's optimism.

В крайне неубедительной статье, напечатанной в журнале «Modern Drama» (сентябрь 1965), Дороти А. Сейлер высказывает предположение, что чеховская чайка – это пародия на дикую утку Ибсена. Ссылаясь на слова А. Л. Вишневого, она пытается утверждать, будто Чехов называл Ибсена своим любимым автором лишь потому, что в семье Антона Павловича творчество Ибсена было излюбленным поводом для шуток, а также приводит примеры высказываний Чехова, в которых тот критикует пьесы Ибсена, в том числе и «Дикую утку». Критика эта касалась мировоззрения Ибсена, а никак не его таланта драматурга, за исключением упоминания о белых лошадях в «Росмерсхольме» – символе, безусловно, не самом удачном и не столь органичном, как дикая утка. Есть все основания полагать, что на определенном этапе своей творческой карьеры Чехов восхищался тем, как Ибсену удалось нарушить правила, касающиеся ограничения натурализма, вводя в пьесы такие «натуралистические» символы, как образ дикой утки. Точка зрения мисс Сейлер базируется на том, что чайка – символ «чересчур умышленно неестественный, чтобы принимать его всерьез». Цель этой статьи – разобраться в том, можно ли принимать его всерьез, и если да, то насколько.

Рэймонд Уильямс отталкивается от противоположного мнения об отношении Чехова к Ибсену, но тоже считает чайку символом слишком нарочитым. Он полагает, что в «Чайке» Чехов попросту решил испробовать ибсеновскую «новую формулу» и что ги-

¹ Перевод статьи: Keith Sagar. Chehov's Magic Lake: A Reading of "The Seagull." Modern Drama 15, no. 4 (March 1973). Pp. 441-447.

бель чайки – это совершенно явная параллель с гибелью Нины, в которой повинен Тригорин (трудно показать это более явно, чем сделал Чехов). У убитой чайки нет никакой другой функции, кроме того, что этот образ увеличивает глубину пропасти, уготованной героине [Williams 1969: 101-104].

Но есть несколько очень важных вопросов, которыми мистер Уильямс так и не задается. Откуда, например, взялась чайка в загородной усадьбе неподалеку от Москвы?² Почему ее убивает Треплев, а не Тригорин? И на каком основании, если не на основании строгой викторианской морали, не имеющей к Чехову ни малейшего отношения, можно говорить, что Тригорин «погубил» Нину?

Любопытно, что рассмотрение вопроса о значении чайки мистер Уильямс начинает с грубейшей ошибки. Он говорит, что у Чехова образ чайки впервые возникает в середине второго акта, когда спектакль Треплева провалился и он вот-вот потеряет Нину, которая уйдет к Тригорину. На самом же деле это происходит в самом начале первого акта, во время первого появления Нины, когда она говорит:

«Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку...» [С XIII, 10].

В этой сцене Нина еще не знакома с Тригориним, и нам важно понять, зачем Чехову понадобился здесь образ чайки. Он связан с тремя моментами: «заключением» Нины в домашней тюрьме, ее мечтой о сцене и озером, к которому ее «тянет». Важность озера для русской публики подчеркивается еще и фамилией Нины – Заречная. <...>

Когда в конце второго акта Тригорин рассказывает Нине о замысле нового рассказа, он говорит: «...На берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка» [С XIII, 31]. Но дело в том, что Нина как раз не «счастлива и свободна», а несчастна и зависима, как и чайка на озерном острове, не являющемся ее привычной средой обитания. Тригорин собирается использовать Нинину ситуацию в качестве простенького литературного клише и дальше рассказывает о том, как «пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку». Он ошибается относительно ее прошлого и должен бы ошибаться относительно будущего. Ему хорошо удаются описания, например, того, как в лунном свете блестит горлышко разбитой бутылки, но он не представляет себе, какие чувства владеют девушкой в восемнадцать-девятнадцать лет – «и потому у меня в повестях и рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы». «...И, в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей».

Для чайки, которую держат в клетке, озеро было бы символом свободы. Вот и Нину, какой она предстает в начале пьесы, озеро манит, обещая свободу. Здесь все ее мечты. Здесь встречи со знаменитостями, здесь она может играть на сцене. Правда, сцена – это хлипкий помост, наскоро сколоченный слугами, текст пьесы – вычурная ахинея, зрителей мало, да и те невнимательны. Зато это – дебют, и это – театр. Но стоило Нине расправить крылья, как ее уже не тянет больше в усадьбу Сорина. Ей становится здесь тесно, она мечтает о Москве, о настоящем театре. Она жаждет актерской славы, которой не может быть здесь, у озера:

«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,

² Загородная усадьба героев «Чайки» находится далеко от Москвы, а под Москвой, в Мелихове, Чехов и написал, как известно, данную пьесу. Один из биографических источников места действия – озеро в соседней Тверской губернии. – *Прим. ред.*

страдала бы от недовольства собой, от сознания своих несовершенств, но зато бы уж я потребовала славы... настоящей, шумной славы...» [С XIII, 31].

Чайке нужно море, где она обретет свою стихию, свое место, свою пару и подходящее место для гнезда. Жизнь на озере легка и размеренна, но хрупка и бесперспективна. Озеро противопоставлено морю так же, как усадьба Сорина и любительский театр – Москве и театру профессиональному.

На протяжении всей пьесы озеро и чайка продолжают играть роль символов. Чайка внедряется в пьесу именно через образ озера и работает даже в тех сценах, где Нины нет. Озеро постоянно и зримо присутствует в спектакле. Оно – часть сценографии в первых двух актах, о нем часто говорят персонажи пьесы. В футуристической фантазии Треплева озеро – фон.

Усадьба Сорина, в которой происходит действие «Чайки», стоит на озере. Жизнь здесь скучна и течет как бы по инерции.

«Ах, что может быть скучнее этой вот милой деревенской скуки!» [С XIII, 24]

В паузах между бессмысленными философствованиями звучат мысли об ускользающем времени. <...>

Сам Сорин – карикатурный образ человека, который никогда не жил настоящей жизнью, у которого в жизни не было событий и переживаний. И вот теперь, в шестьдесят два года, он хочет продолжать жить и надеется, что эта жизнь вдруг начнется, даже если ничего не делать, не принимать никаких решений, не пытаться вырваться из рутины. «Это, извините, легкомыслие», – говорит Дорн. Самому Дорну пятьдесят пять лет, и он считает, что ему уже поздно менять свою жизнь. Маша, совсем молодая женщина, продолжает сохнуть по Треплеву, хотя и вышла замуж.

Тем, кто живет в этой усадьбе, ничего не остается, кроме как влюбляться, и влюбляются они внутри своего узкого круга, даже не в жителей соседних усадеб. Когда-то «здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь» во всех шести усадьбах. Но главными развлечениями были «стрельба» и «романы» – занятия разрушительные. Теперь здесь тихо, что говорит об упадке усадьбы. Это – своего рода приговор семейству Сорина.

Сорин согласен с Треплевым в том, что «через двести тысяч лет ничего не будет». На самом деле «ничего» нет уже сейчас – ни творчества, ни смеха, ни настоящей любви, ни детей, ни работы. Озерное общество чурается работы. Тригорин говорит: «Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать? Я поборол бы в себе эту страсть и только и делал бы, что удил рыбу» [С XIII, 54].

Треплев, живя здесь «без денег, без положения, без будущего», «стыдится и боится своей праздности». Он чувствует себя здесь чужим, но связан по рукам и ногам зависимостью от матери и любовью к ней. <...>

В чем колдовство этого озера³ и как оно порождает вокруг себя любовь и погибель? При всей внешней живописности это озеро – средоточие зла. Оно высасывает из людей жизненную энергию и притягивает уныние, как огонь притягивает мотыльков и губит их.

Озеро прелестно ровно настолько, насколько прелестен и вишневый сад. Но оно губительно для тех, кто всю жизнь живет около него. Оно предлагает людям жизнь, основанную на терпимости и бездействии. Озерное общество отличается финансовым благополучием и безграничной ленью – и это все больше обнаруживает в них принад-

³ Любопытные рассуждения об озере и других символах в связи с эдиповым комплексом у Треплева см. в: [Jackson 1967].

лежность к определенной социальной и экономической системе, которая не может пережить XIX век, потому что столкнется с революционным движением снизу и нерешительностью сверху. Этот класс не в состоянии породить творческую энергию, необходимую для выживания. Он бесплоден. На озере нет детей. Из всех молодых людей один спасается бегством, а двое оставшихся кончают жизнь самоубийством⁴. Не бежать отсюда – это самоубийство. Когда Сорин умрет, в усадьбе, скорее всего, никого не останется. И это случится очень скоро.

В первом акте чайка символизирует мечту и решимость Нины расправить крылья и обрести свободу. Во втором акте перед нами мертвая птица, образ которой Тригорин ошибочно интерпретирует как намек на Нину, им же погубленную, а на самом деле это гибнет любовь Треплева и возникает предощущение будущего Костиного самоубийства. Тригорин не «погубил» Нину, ей удалось выжить благодаря тому, что она покинула озеро и нашла свое призвание. А вот Треплев не смог пережить любовную историю своей матери. Этот контраст усиливается благодаря наличию парных героев. В пьесе две актрисы, начинающая и признанная, и два писателя – никому пока не известный и знаменитый. Мне кажется, в обоих случаях зритель должен чувствовать, что молодое поколение более талантливо. Но в сложившихся обстоятельствах одного таланта мало. Треплеву не хватает силы. Он – чайка, оставшаяся жить на озере в ожидании выстрела.

У Нины сил хватает. Она взывает к Тригорину о помощи, но, как в случаях с Дорном и Машей, он отказывается что-либо ей советовать. И тем не менее, она предпринимает попытку осуществить свою мечту: «...Я решила бесповоротно, жребий брошен, я поступаю на сцену. Завтра меня уже не будет здесь, я уйду от отца, покидаю все, начинаю новую жизнь... Я уезжаю <...> в Москву» [С XIII, 44].

Так заканчивается третий акт.

Разумеется, реальная картина жизни в большом мире разительно отличается от того, что рисовалось в мечтах. В открытом море штормит гораздо сильнее, чем на уютном озере. Нина говорит, что попала «в круговорот». Тригорин предал ее. Она потеряла ребенка. Актёрская карьера не сложилась, потому что она «играла ужасно». Зритель ожидает, что она вернулась сломленная, как и героиня задуманного Тригориным «небольшого рассказа». Но Нинин характер не укладывается в рамки тригоринского воображения, она не позволяет оттолкнуть себя как брошенную любовницу. Когда Нина приходит повидать Треплева, она крайне взволнована и глубоко несчастна, но чувствует, что благодаря страданиям перестала быть бездарной актрисой, искупив свою вину:

«Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. <...> Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – 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» [С XIII, 58].

Треплев же, напротив, говорит, что он все еще носится «в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чем мое призвание» [С XIII, 59].

⁴ Треплев застреливается. Нина спасается бегством. «Не бежит» – Маша, что и приравнивается автором данной статьи к самоубийству. Кроме того, возможно, автор статьи допускает, что после самоубийства Треплева Маша покончит с собой, поскольку ранее она говорила Тригорину: «Я вам по совести: если бы он ранил себя серьезно, то я не стала бы жить ни одной минуты» [С XIII, 33]. Однако это допущение лежит уже за пределами чеховского текста. – *Прим. ред.*

Он умоляет Нину остаться с ним, чтобы наполнить его жизнь любовью и теплом, заменить ему мать. Но Нина не хочет снова лишиться свободы, и она убегает через сад, оставив Треплева опасаться: а вдруг кто-нибудь встретит ее и расскажет Аркадиной, ведь это «может огорчить маму».

Пока все играют в карты, а Тригорин не может вспомнить, что просил сделать из чайки чучело, Треплев стреляется. Дорн тоже не хочет «огорчать маму». Он делает вид, что ничего не произошло, и напевает: «Я вновь пред тобою стою очарован...»

В последней сцене доминирует образ чайки. Это символ неудавшейся жизни Треплева, прижизненной смерти остальных персонажей, выстрела, рыбалки, романов без страсти, карточной игры, инертности и ожидания «звука лопнувшей струны», который будет обозначать конец эпохи, конец озерного общества как класса.

Еще один критик, Уолтер Стайн [Stein 1969: 86-96], разбирает главный смысл пьесы, не упоминая ни чайку, ни даже Нину. По его мнению, это пьеса о разочаровании, о людях, которые хотели что-то сделать, но ничего не сделали, о прожигании жизни («Это траур по моей жизни» – лейтмотив пьесы), о болезнях сердца и духа, которые не вылечит ни один доктор. Маша любит Треплева, Треплев – Нину, Нина – Тригорина, а он – Аркадину (или самого себя, или легкость существования)... Такова жизнь. И ничего с этим не поделаешь. Но нужно продолжать жить. Привычка – очень удобное укрытие от проблем. Или нет? «Пьеса кончена!» – кричит Треплев, когда в нем обидели художника. Когда же в нем обидели человека, он, не колеблясь, прерывает и пьесу более объемную или, по крайней мере, свою в ней роль. “*Finita la comedia*”, – сказал бы доктор Астров. «Одним писателем больше, одним меньше – не все ли равно?» – сказал бы доктор Чебутыкин.

Мистер Стайн считает, что Чехов создает истинно трагическую ситуацию, сплетает сеть неразрешимых проблем, отказывается принимать эту ситуацию всерьез и, смягчая ее при помощи иронии, доводит все до полного абсурда. Но, показывая этих людей в затруднительных условиях, имеет ли Чехов в виду, что подобное может произойти где угодно и когда угодно, если люди избегают принятия решения и лишь пытаются закрывать глаза на проблемы? Вот что говорит сам Чехов: «Я хотел только честно сказать людям: “Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете!...” Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь...»⁵

В большинстве чеховских пьес эта «другая, лучшая жизнь» рисуется в социальном и историческом контексте как сказочная жизнь, которая наступит через сто-двести лет и ради которой сейчас нужно трудиться и жертвовать собой. Мистер Стайн относится к наивному чеховскому оптимизму довольно скептически. Как писал Т. С. Элиот в «Четырех квартетах», «время не лечит от бед – пациента в живых уже нет». Но в «Чайке», в отличие от других произведений, Чехов все-таки предлагает возможный план спасения – здесь и сейчас.

В шахматах есть такой прием, когда можно снова и снова повторять один и тот же ход. Но игроки не повторяют их вечно (это возможно только у Сэмюэля Беккета). После третьего повтора игра прекращается и начинается новая. Патовая ситуация в любви тоже не может длиться всю жизнь, тащиться, «как бесконечный шлейф». «Надо встряхнуться, сбросить с себя все это» [С XIII, 21], – говорит Маша. Конечно, проще сказать, чем так сделать, но Нина показывает, что это возможно.

⁴ Данное высказывание известно в передаче одного из мемуаристов Чехова – А. Н. Тихонова (Сереброва), см.: [Серебров 1954: 566]. – *Прим. ред.*

Наверно, Уолтер Стейн готов будет поспорить с тем, что мой разбор пьесы ближе к чеховскому замыслу, чем его.

«Безнадежная любовь – это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать... <...> ...все забуду... с корнем из сердца вырву» [С XIII, 47].

Но Машин отказ смириться с трагедией неразделенной любви идет вразрез с реальностью и абстрактностью того, с чем она пытается спорить. Чехов явно сочувствует своей героине. Он понимает, что требовать от человека «не распускаться» означает требовать слишком многого. А вот «сбежать» в ответ на подобное требование – значит быть убедительным. Если бы у Треплева хватило сил на бегство, это был бы уже не Треплев, а совершенно другой человек, который оказался бы достаточно силен, чтобы противостоять своей матери. Приглядевшись к самому себе, Треплев ясно увидел причины своей нервозности. Но эту взвинченность нельзя сбросить, как траурное платье, или смыть с себя, как грим. Она – краска душевной палитры.

Аркадина хвалится тем, что выглядит моложе Маши: «А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите всё на одном месте, не живете...» [С XIII, 21].

В ее устах слова о деятельном образе жизни, о суете, звучат как провокация под видом серьезного предложения. Мы-то знаем, что ее молодость – на самом деле следствие эгоистичности, неспособности чувствовать так глубоко, как Маша, Нина или Треплев. Тригорин тоже работает, но жизнь его довольно бессмысленна. А Сорин потратил всю жизнь на бесполезные занятия.

В финале «Дяди Вани» Соня тоже говорит о труде, вере и терпеливой стойкости как о спасительных качествах, но слова ее не подкрепляются эмоциональной логикой пьесы. В «Трех сестрах» не остается ни малейших сомнений в том, что и работа, и вера, и переезд в Москву – всего лишь тщетные попытки, которыми люди надеются поддержать себя в потребности жить, любить и быть счастливыми. И произрастают эти попытки на бесплодной почве.

Литература

Серебров (Тихонов) А. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1954. С. 553-569.

Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, London, 1968. Pp. 101-104.

R. L. Jackson, «The Seagull: The Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave», in the *Spectrum Chekhov*, ed. R. L. Jackson, 1967.

Walter Stein, *Criticism as Dialogue*, Cambridge, 1969. Pp. 86-96.

Перевод с английского Марии Ворсановой.

Чеховские многоуважаемые («Вишнёвый сад» и «Чайка»)

Аннотация. На основе анализа системы предметных деталей (шкаф и лекарство) и слова «многоуважаемая» («многоуважаемый») в двух пьесах Чехова делаются выводы о близости этих пьес, об их персонажных системах и жанровой специфике.

Ключевые слова: Чехов, «Вишнёвый сад», «Чайка», драматургия, предметная деталь, слово в драме.

Domanskij, Yu. V.

“Most-honoured” in Chekhov’s “The Cherry Orchard” and “The Seagull”

Abstract. An analysis of the system of onstage objects (the book-case and medicine cupboard) and the word “most-honoured” in two plays by Chekhov sheds light on the close links between them and the systems of characters and the specific nature of the plays’ genre.

Key words: Chekhov, “The Cherry Orchard”, “The Seagull”, dramaturgy, props, word in drama.

Все помнят, что многоуважаемым в последней чеховской пьесе назван шкаф. «Дорогой, многоуважаемый шкаф!» [С XIII, 206] – эти слова, как и вся следующая за ними знаменитая речь, принадлежат Гаеву. И вот тут мне придётся сначала повторить то, о чём же пришлось не так давно писать [Доманский 2015], а уж потом перейти к заявленной нынче теме. Итак, буквально перед гаевским монологом к шкафу Варя, согласно ремарке, *«оттирает старинный шкаф»* и достаёт оттуда телеграммы из Парижа, телеграммы, предназначенные Раневской, но та, как следует из ремарки, *«Рвёт телеграммы, не прочитав»* [С XIII, 206]. А ещё ранее Любовь Андреева сама обращается к шкафу: «Шкафик мой родной... *(Целует шкаф.)*» [С XIII, 204]. Все эти моменты относятся к первому действию «Вишнёвого сада»; как видим, шкаф встречается и в репликах, и в паратексте, а в результате эта деталь выступает не просто элементом пространства, но и частью действия. Для полноты картины добавим, что ещё один раз шкаф упоминается во втором действии комедии: Дуняша, желая остаться наедине с Яшей, отсылает Епиходова за «талмочкой», которая находится «около шкафа» [С XIII, 217].

Разумеется, шкаф при постановке «Вишнёвого сада» практически всегда выступает элементом пространства, а зачастую становится и важным элементом сценической концепции. Так, актёр Борис Плотников вспоминает о постановке чеховской пьесы Валентином Плучеком в Театре Сатиры в 1982 году: «Валерий Левенталь оформил спектакль одними “намёками” на время, на стиль, на эпоху. Посредине был шкаф (без него нельзя). Но временами это был уже не шкаф, нечто другое. Из символа вечной традиции он становился помехой новой жизни» [Полтавская, Пашкина 2012: 426]. О проекции смыслов печатного текста на его потенциальную сценическую интерпретацию размышляет болгарская исследовательница предметного мира чеховских пьес Наталия Няголова; вот что она пишет о начальном действии «Вишнёвого сада»: «Потом, в течение действия, появляются еще два предметных элемента интерьера – “столик” и “шкафик”, номини-

рованные уменьшительными формами, словно восприятие идёт через детское сознание. А в репликах Гаева тот же самый предметный элемент превращается в “многоуважаемый шкаф”. “Одушевленность” предмета в речи Гаева является попыткой осмысления генеалогии собственной жизни. Чудо превращения настоящего в воспоминание. Эта “одушевленность” вещи оказывается и “овеществлением” памяти, что ярко представлено в постановке Дж. Стрелера <...> В реалии шкафа реализуется концентрическое сужение пространства-времени в пьесе: имение – дом – комната – шкаф» [Няголова 2009: 126]. Таким образом, следует признать, что и в тексте «Вишнёвого сада», и при постановках этой пьесы шкаф может быть проинтерпретирован как важный в смысловом плане элемент.

Наши наблюдения над шкафом в «Вишнёвом саде» показали следующее: эта предметная деталь участвует в мотивировке перипетии, оказывается помощником персонажу при осуществлении им смены темы разговора и всей ситуации, а вместе с тем выступает знаком и прошлого, и истории, и связанного с прошлым настоящего, и будущего, то есть знаком присутствия времени. Однако при всём обилии смыслов не стоит забывать, что перед нами всего лишь только шкаф, не более чем предмет мебели. Дело в том, что таково авторское представление о жизни, где философская глубина может скрываться в банальных предметах, а стало быть, и глубина эта тоже, возможно, банальна. И вся жизнь человеческая тогда банальна. И в этой своей банальности разом и страшна, и смешна, то есть амбивалентна, как амбивалентен сам чеховский шкаф.

Однако нас в данной работе интересует не столько сам шкаф, сколько один из эпитетов, которым наделил его в своей речи Гаев: «многоуважаемый». Дело в том, что почти сразу после гаевского монолога данный эпитет появится в тексте пьесы вновь. Вот речь Леонида Андреевича и то, что последовало за ней:

«Г а е в . Да... Это вещь... (*Оцупав шкаф*). Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твоё существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (*сквозь слёзы*) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания.

Пауза.

Л о п а х и н . Да...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Ты всё такой же, Лёня.

Г а е в (*немного сконфуженный*). От шара направо в угол! Режу в среднюю!

Л о п а х и н (*поглядев на часы*). Ну, мне пора.

Я ш а (*подаёт Любове Андреевне лекарство*). Может, примете сейчас пилюли...

П и щ и к . Не надо принимать медикаменты, милейшая... от них ни вреда, ни пользы... Дайте-ка сюда... многоуважаемая. (*Берёт пилюли, высыпает их себе на ладонь, дует на них, кладёт в рот и запивает квасом.*) Вот!» [С XIII, 206-208].

И чуть дальше Пищик вновь обращается к Раневской: «А всё-таки, многоуважаемая, одолжите мне... займы двести сорок рублей... завтра по закладной проценты платить...» [С XIII, 209].

Итак, вслед за многоуважаемым шкафом многоуважаемой (дважды) стала Любовь Андреевна, предмет и человек уравнились в своих статусах. Более того, бросается в глаза речевая разница в употреблении слов «многоуважаемый» и «многоуважаемая» Гаевым и Пищиком: в отличие от Гаева, употребившего словосочетание «многоуважаемый шкаф», Симеонов-Пищик, обращаясь в данном эпизоде к Любове Андреевне, не называет её по имени, а только одним этим словом – «многоуважаемая». И «много» не

спасает тут от ироничного снижения, присущего употреблению слов «уважаемый» или «уважаемая», если эти слова употребляются без номинации того, к кому обращаются. То есть «многоуважаемый шкаф» на чисто речевом уровне выглядит более вежливым обращением, чем просто «многоуважаемая».

Обратим внимание и на то, что делает Пищик в интересующем нас сегменте. Его деяние транслируется системой реплики и паратекста, а конкретно – такого паратекстуального элемента, как жестовая ремарка, сопровождающая реплику: Пищик просит лекарства у Раневской, берёт их и проглатывает. То есть тут появляется ещё одна деталь предметного мира – пилюли. Эта предметная деталь (лекарства) сменяет другую (шкаф) в качестве темы разговора. Расположенные по соседству элементы предметного мира формируют систему. И система этих двух деталей в художественном мире Чехова-драматурга не одинока. Соединение лекарств и шкафа встречаем в более ранней пьесе Чехова – в «Чайке». И соединение это ещё более жёсткое, чем в первом действии «Вишнёвого сада». В ремарке оформления сцены действия третьего «Чайки», в столовой дома Сорина в числе прочих деталей видим «Шкап с лекарствами» [С XIII, 33]. Как водится в пьесах Чехова, данная деталь интерьера вскоре реализуется в самом действии. После попытки самоубийства, предпринятой Треплевым, Аркадина берётся перевязать сыну голову, а для этого, как следует из ремарки, сопровождающей её реплику, «достаёт из аптечного шкапа йодоформ и ящик с перевязочным материалом» [С XIII, 37], после же перевязки, ссоры и примирения с сыном «Быстро убирает в шкаф лекарства» [С XIII, 40]. Таким образом, получается, что две чеховских комедии оказались связаны (разумеется, в числе прочего) системами конкретных предметных мотивов: шкаф с лекарствами из «Чайки» на страницах «Вишнёвого сада» своеобразно развернулся в довольно большой эпизод, начатый Варей, достающей из шкапа телеграммы, продолженный обращением Гаева к «многоуважаемому шкапу» и завершённый поглощением Пищиком пилюль в сочетании с его обращением к Раневской словом «многоуважаемая».

Нас сейчас интересуют те сегменты этого эпизода, в которых фигурирует это самое слово – «многоуважаемая». Представляется, что оба сегмента с этим словом – и монолог Гаева к шкафу, и поступок (равно как и речь) Пищика – носят характер комических номеров, наличие которых в какой-то степени даже в глазах традиционалистов оправдывают жанровую номинацию «Вишнёвого сада». В аптечном шкапе «Чайки» (тоже, как все помнят, комедии) такого очевидного комизма нет. Нет его, как кажется, и в другом шкапе из этой пьесы – в шкапе, функционально близком к многоуважаемому шкафу из «Вишнёвого сада». Это книжный шкаф, появляющийся во второй половине комедии; точнее, это не один шкаф, а, по всей вероятности, два. В третьем действии «Чайки» шкаф появляется как внесценическая деталь пространства – на вопрос Тригорина, есть ли в доме его книги, Аркадина отвечает: «У брата в кабинете, в угловом шкапу» [С XIII, 35]. А в действии четвёртом книжный шкаф – деталь вполне сценическая: в ремарке оформления сцены последнего действия «Чайки» среди прочих деталей присутствует «шкап с книгами». Только это не тот же самый «шкап», что упомянут Аркадиной; дело в том, что «шкап», в котором есть книги Тригорина, находится в кабинете Сорина, тогда как действие четвёртое происходит в рабочем кабинете Треплева («Одна из гостиных дома Сорина, обращенная Константином Треплевым в рабочий кабинет» [С XIII, 45]; да и Нина в разговоре с Константином в этом действии говорит: «Здесь тогда была гостиная» [С XIII, 56]). И затем, как это уже было с аптечным «шкапом», «шкап» книжный функционирует в самом действии. Оказывается, в нём (другого-то шкафа на сцене нет) отнюдь не только книги. Так, в один из моментов, как гласит ремарка, сопровождающая

действие, «Достают из шкапа лото» [С XIII, 52] (кстати, кто именно это делает, не сказано). А в самом уже финале и действия, и всей пьесы выясняется, что именно в «шкапе» расположилось чучело чайки:

«Ш а м р а е в (*подводит Тригорина к шкапу*). Вот вещь, о которой я давеча говорил... (*Достаёт из шкапа чучело чайки.*) Ваш заказ» [С XIII, 60].

Итак, шкаф («шкап») в «Чайке» состоялся в качестве предмета, участвующего в действии. Каждый из трёх шкафов (два на сцене и один во внесценическом пространстве) внёс, как видно из приведённых примеров, посильный вклад в движение сюжета. Кроме того, все три шкафа помогли реализовать важные мотивы чеховской комедии: аптечный шкаф – драматичные, сложные отношения Аркадиной и Треплева, матери и сына; книжный шкаф засценья третьего действия – мотивы искусства и любви (Тригорин ищет свою книгу, чтобы понять, на какую цитату указала ему Нина), а шкаф в действии четвёртом помогает актуализации мотива игры (в «шкапе» хранится лото) и даже заглавного мотива – мотива чайки. Вот только мотив чайки возникает тут в сниженном виде – чайка предстаёт чучелом. Из шкафа это чучело достаёт, как сказано в ремарке, Шамраев, персонаж довольно-таки комический (даже трагикомическим его назвать трудно). И именно в речи Шамраева несколько раз звучит заинтересовавшее нас в «Вишнёвом саде» слово. Разумеется, применительно к шкапу в «Чайке» эпитет «многоуважаемый» никто не употребляет. Однако подобно тому, как в «Вишнёвом саде» только Пищик называл так только Раневскую (если не считать обращения Гаева к шкафу), так и в «Чайке» словом «многоуважаемая» только Шамраев называет только Аркадину. В первом действии: «Не изволите также знать, где теперь комик Чадин, Павел Семёныч? В Расплюеве был неподражаем, лучше Садовского, клянусь Вам, многоуважаемая» [С XIII, 12]. Во втором действии, когда Аркадина собирается уезжать, Шамраев говорит: «Это великолепно, но на чём же вы поедете, многоуважаемая?» [С XIII, 24]. И вскоре вслед за этим: «Многоуважаемая! Вы не знаете, что значит хозяйство!» [С XIII, 25]. Кстати говоря, между этими двумя «многоуважаемыми» нашлось место ещё одному похожему эпитету: «Высокоуважаемая! Извините, я благоговею перед вашим талантом, готов отдать за вас десять лет жизни, но лошадей я вам не могу дать!» [С XIII, 25]. В действии третьем – в сцене прощания: «Пора уже, многоуважаемая, ехать на станцию <...>. Не торопитесь, многоуважаемая, пять минут ещё можно» [С XIII, 43]. И в действии четвёртом: «Мы все стареем, выветриваемся под влиянием стихий, а вы, многоуважаемая, всё ещё молоды...» [С XIII, 51].

Однако нельзя не указать на ещё одно употребление слова «многоуважаемая» в «Чайке»; это не обращение, как было во всех обозначенных случаях в двух пьесах. Маша в начале третьего действия беседует с Тригориним и в числе прочего говорит: «Очень вам благодарна за ваше доброе расположение. Пришлите же мне ваши книжки, непременно с автографом. Только не пишите “многоуважаемой”, а просто так: “Марье, родства не помнящей, неизвестно для чего живущей на этом свете”. Прощайте! (*Уходит.*)» [С XIII, 34]. Данное употребление слова «многоуважаемая» может быть прочитано как минус-приём, ведь Маша просит не употреблять этого этикетного слова по отношению к ней; тут и самоуничижение, а вместе с тем – желание выделить себя из многочисленной плеяды всех тех, кого знаменитости в автографах величают многоуважаемыми. То есть наряду с внешним самоуничижением в этой фразе Маши присутствует и парадоксальное самовозвышение, – самовозвышение, что называется, от обратного – через минус-приём.

Реплики же Шамраева, те реплики, в которых используется слово «многоуважаемая», отнюдь не претендуют на такую коммуникативную витиеватость, а скорее, реали-

зуют комическую грань персонажа-носителя речи. И пусть для самого Шамраева многое из того, что он говорит, драматично, для зрителя все эти «страдания» всё же носят комический характер. Что же – комедия зачастую это, как известно, чужая трагедия. И слово «многоуважаемая» в данных контекстах призвано усилить внешний комизм речи персонажа.

И ещё один момент. Если на основании почти тотальной эксклюзивности использования слова «многоуважаемая» сопоставить отношения пары Пищик-Раневская и Шамраев-Аркадина, то можно заключить, что не только отношения внутри этих пар похожи, но и во многом схожи характеры Шамраева и Пищика, с одной стороны, и Аркадиной и Раневской, с другой. Шамраев и Пищик, те, в чьей речи фигурирует слово «многоуважаемая», персонажи преимущественно комические; их личные драмы внешне, со стороны (со стороны читателя, да и зрителя) выглядят всё же смешно, а отнюдь не трагично. И то, что оба они величают дам, от которых они зависят (Шамраев, по сути, работает на Аркадину, Пищик у Раневской занимает деньги), словом «многоуважаемая», призвано комизм усилить. Ведь, в отличие от Гаева, ни Шамраев, ни Пищик не считают нужным добавить к этикетному эпитету имя той, на которую направлена реплика.

Но всё же при попытке понять смыслы рассматриваемого слова хотя бы в «Вишнёвом саду» не следует сбрасывать со счетов и гаевскую реплику. Более того, следует рассмотреть всю систему, включающую в себя использование этого слова и в «Вишнёвом саду», и в «Чайке», а также включающую все шкафы обеих пьес, ведь не забудем, что главным связующим звеном между шкафами «Вишнёвого сада» и «Чайки» оказались лекарства. Описание данной системы может быть представлено следующим образом. Книжный шкаф, к которому обращается Раневская, радующаяся возвращению домой, хранит телеграммы из Парижа; а о Париже Раневская в первом действии даже не хочет и вспоминать. Гаев разряжает обстановку комическим монологом к многоуважаемому шкафу. В результате обстановка вновь напряжена, всем немного стыдно за Гаева, а сам он далее, как следует из ремарки, «немного сконфуженный». И тут уже Пищик разряжает ситуацию, поглощает лекарства и просит в долг, называя Раневскую многоуважаемой. Вот тут и уместно включить в эту систему элементы из «Чайки». В самом общем виде этот сегмент большой системы из двух пьес может выглядеть так: «шкап» с лекарствами как бы объединил в себе две детали из «Вишнёвого сада» – столетний книжный шкаф и пилюли, проглоченные Пищиком (а учитывая хронологию создания пьес, выходит, что «шкап» с лекарствами из более ранней пьесы в пьесе более поздней разделится на шкаф и на лекарства). Далее к системе подключаются ещё два книжных шкафа из «Чайки». Один из этих шкафов, напомним, элемент засценья, однако второй шкаф принимает участие в действии; и именно из него Шамраев в финале комедии достаёт чучело чайки. Данный сегмент следует признать сниженной, ироничной, но всё же прямой экспликацией заглавия пьесы. Наконец, именно в речи Шамраева несколько раз в течение пьесы и звучит слово «многоуважаемая» в обращениях к Аркадиной.

Таким образом, связь двух чеховских комедий реализуется через описанную систему, а более конкретно – через предметные детали: шкаф, лекарства, и через слова «многоуважаемый» и «многоуважаемая». Всё это вместе формирует комический пласт чеховских пьес, комическую грань художественного мира Чехова-драматурга. То есть при обращении к данной системе во многом становится понятной и общая для «Чайки» и «Вишнёвого сада» авторская жанровая номинация.

Кроме того, можно сделать вывод и несколько иного плана: внешне не очень значимые элементы, вступая в системные отношения друг с другом и в пьесе, и за её пре-

делами, могут формировать не просто важные смыслы, а даже жанровую природу тех произведений, в которых эти элементы задействованы. Так, система из названных выше деталей и слов участвует в формировании чеховских пьес как комедий.

Подводя итог, скажем, что «Чайка» и «Вишнёвый сад» оказались не только оправданно номинированы автором как комедии, но и показали довольно-таки любопытные приёмы формирования жанрового комического начала в драматургии, приёмы, основанные на системных отношениях некоторых элементов, в том числе – в контексте из двух произведений. То есть приблизиться к раскрытию этих приёмов оказалось возможным только тогда, когда к системе элементов из одной пьесы оказалась подключена система элементов из пьесы другой.

Литература

Доманский Ю. В. Шкаф в «Вишнёвом саду» // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX-XXI веков: Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. («Бахрушинская серия») С. 49-57.

Няголова Н. Между бита и битието: Герой и вещь в драматургията на А. П. Чехов. Велико Търново: Университет. изд-во «Св. св. Кирил и Методий», 2009. 220 с.

Полтавская Г., Пашкина Н. Валентин Плучек, или В поисках утраченного оптимизма. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2012. 520 с.

Диалог о счастье в «Чайке» Чехова

Аннотация. В статье рассматривается проблема счастья в пьесе А. П. Чехова «Чайка». Для А. П. Скафтымова проблема счастья стала основой размышлений о драматургии Чехова, каждая новая статья вносила свои моменты в осмысление общей темы. Наличие ряда ситуаций, в которых персонажи пьесы высказываются о счастье, приводит к единому диалогу, в котором счастье представлено с разных точек зрения.

Ключевые слова: А. П. Чехов, счастье, диалог, мотив, точка зрения.

Zagrebelnaya, N. K.

Dialogue About Happiness in Chekhov's "The Seagull"

Abstract. The article deals with the problem of happiness in A. P. Chekhov's play "The Seagull". The problem of happiness became a basis of A. P. Skaftymov's reflections on Chekhovian dramaturgy; every new article included its own moments in conceiving of the general theme. A number of situations with conversation about happiness leads to the single dialogue presents happiness from different points of view.

Key words: A. P. Chekhov, happiness, dialogue, motif, point of view.

Мотив счастья и невозможности его осуществления пронизывает пьесу А. П. Чехова «Чайка», начиная с первой сцены, которая открывается таким диалогом:

М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в черном?

М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна» [С XIII, 5].

Эта же тема присутствует и во всех работах А. П. Скафтымова, связанных с «Чайкой». Именно с нее начинаются черновые записи второй половины 1920-х годов, предшествующие статье «Драмы Чехова». Как отмечает Н. В. Новикова, «оба сложенных пополам и сплошь исписанных листа с цитатами начинаются одинаково: заглавным «Чайка» и фразой «Все несчастны»» [Новикова 2014: 24]. В итоговых строках умозаключения по «Чайке» проецируются и на другие произведения: «Во всех крупных пьесах Чехова речь идет о том, что мешает человеку жить, что препятствует ему быть счастливым» [Новикова 2014: 34].

В последующих статьях – «Драмы Чехова» (ок. 1927), «О «Чайке»» (1938–1946), ««Чайка» среди повестей и рассказов Чехова» (1 пол. 1940-х), «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» (1948) – тема счастья / несчастья дополняется новыми оттенками, сказанное раньше получает обновленные формулировки с другими акцентами.

В черновиках присутствуют едва ли не все основные тезисы: личное счастье невозможно, каждый одинок со своим страданием, есть только томление, должно быть нечто выше личного счастья. Ощущение «не той», отчужденной жизни анализируется исходя из конфликта желанного и данного: «жизнь идет мимо желаний» [Новикова 2014: 26], «нудная, жизнь», «подсунутая жизнь» [Новикова 2014: 32], «то, что для одного дороже жизни <...>, отдается другому, <...> который берет как бы нехотя» [Новикова 2014: 32].

Особое внимание уделяется здесь Аркадиной и Тригорину, которые на общем фоне отличаются благополучием. В черновых заметках говорится: «кто счастьем владеет, по-

лучает его ценой эгоизма или случайно» [Новикова 2014: 31]. Остается, однако, ощущение, что понятие счастья не вполне применимо к этим персонажам, недаром в другом месте появляются другие формулы: «довольство Аркадиной», «спокойствие Тригорина» [Новикова 2014: 32]. У Скафтымова счастье выступает в качестве рабочего понятия, которое проясняет содержание чеховских пьес, но само, будучи интуитивно понятным, не получает специальной рефлексии.

В статье «Драмы Чехова» [Скафтымов 2000] о несчастливой стороне жизни говорится менее эмоционально, более сдержанно, объективно: «о том уровне печали, жизненной бодрости, который составляет как бы норму человеческой жизни вообще», несчастливость как «массовое явление, <...> распространенное на весь будничней, срединный обиход жизни». В ряде случаев замена выражений на более нейтральные уточняет мысль. В черновиках говорилось, что жизнь идет мимо желаний, здесь – «жизнь складывается мимо этих личных ожиданий и желаний, как это переносится разными людьми и как это должно переносить». В черновиках «жизнь сколько-нибудь выносима для тех <...>, кем владеет страсть, удовлетворение которой выше личного счастья» [Новикова 2014: 32], в статье «внутренняя уверенность в высокой ценности своего дела <...> отделяется от личного счастья <...>, высокие цели позволяют пережить личные страдания».

Заметным свидетельством объективизации является мотивировка различных позиций точками зрения: счастье или несчастье одного персонажа показано как изнутри (с его точки зрения), так и извне (с точки зрения другого). Вместе с тем, если в черновиках представление о несчастливости как данности приводило к тому, что нет виноватых, в статье возникает конкретно-историческая мотивировка: «Чехов не допускал в *его время* возможности твёрдых светлых и широких перспектив, которыми, действительно, можно было бы радостно жить мыслящему человеку».

По сравнению с черновыми записями, в статьях тема счастья постепенно отходит на второй план, хотя не теряет важности. Можно сказать, что счастье не было предметом специального рассмотрения литературоведа, но явилось смысловым ядром, из которого выросла скафтымовская концепция драматургии Чехова. Скафтымов не разрабатывает типологию счастья, однако вводит ряд уточняющих определений: личное счастье, кажущееся счастье, высшее духовное счастье. В других случаях слово обходится без подобных уточнений, но контекст позволяет утверждать, что имеется в виду не счастье как таковое, в полной мере, но какая-либо его ограниченная разновидность, как бы счастье в кавычках. Знак кавычек появляется в статье «Драмы Чехова» и маркирует кажущееся счастье. Так рассматривается положение творческого человека: «это “счастье” показано в двух аспектах: 1) как это кажется извне и 2) как это переживается в действительности». Кавычки придают новый акцент словам о счастье как довольстве: «Чехов не доверяет такому “счастью”, он видит здесь признак некоторой нравственной ограниченности».

Статья «О “Чайке”» строится полемически и начинается с проблем рецепции пьесы: главное уходит от понимания в силу игнорирования идейного содержания, темы возможностей и случайностей индивидуального счастливого или несчастливого состояния. Рассуждения о счастье и несчастье, встречавшиеся в предыдущих текстах, здесь используются иногда дословно, иногда с некоторыми изменениями, но Скафтымов не повторяется. Вот новая формулировка сложившейся мысли о жизни без личного счастья: «человек только тогда приобретает жизнестойчивость, когда имеет нечто выше личных огорчений и выше личного счастья» [Скафтымов 1998: 159]. В статье о «Чайке» наиболее подробно рассмотрены персонажи пьесы, причем не только центральные, Нина и

Треплев, но каждый в его особом несчастье. Маша – воплощение подавляемого порыва к невыполнимому, «обойденный жизнью» Медведенко, Сорин, который «кроме своей жизни, непрерывно чувствовал какую-то иную, где нашли бы себе удовлетворение какие-то иные чувства. Такой жизни у Сорина не было» [Скафтымов 1998: 162]. Все тоскуют о счастье, никто не знает, что такое счастье. При этом люди довольные или просто менее страдающие, Аркадина и Тригорин, оказываются здесь на периферии внимания. Раскрыв несчастье ряда персонажей, Скафтымов формулирует вывод: «Общим для всех остается одно: всем жить хочется и все не имеют настоящей жизни. И все по-своему несчастны» [Скафтымов 1998: 162]. Последняя фраза почти дословно повторяет начало черновых записей «все несчастны», мысль как бы ходит кругами, первое впечатление обосновывается и укрепляется доказательствами.

Эта скафтымовская статья имеет существенную особенность на фоне предыдущих текстов: философская проблематика становится фундаментом для литературоведческих выводов. Именно это придает весомость литературоведческой концепции, не абстрактно научной, а вырастающей из жизненных вопросов, которые, так или иначе, затрагивают каждого человека. Начиная с проблемы несчастного одиночества персонажей, Скафтымов приходит к заключению о том, как пьеса построена и почему именно так: «сценическая ткань пьесы, рядом с откровенными разговорами и летучими лирическими признаниями, богато развертывает разнообразно-бытовой фон общего течения жизни, вдвигает как бы нейтральные перекрестки, где встречаются все и живут общей жизнью» [Скафтымов 1998: 166].

Статья «“Чайка” среди повестей и рассказов Чехова» представляет новый этап развития уже определившейся проблемы. Здесь также в центре внимания томление по счастью, проявляющееся в различных произведениях Чехова (без ограничений по жанру или хронологии). То, что уже выяснено в связи с пьесами, здесь не столько углубляется, сколько расширяется: тема томления по невозможному счастью, как доказывает Скафтымов, представлена в творчестве Чехова от ранней юмористики до поздней драматургии в самых различных вариантах.

Итоговая статья «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова», можно сказать, самая литературоведческая: в ней рассматриваются такие специфические вопросы, как композиция, конфликт, лиризм, трагизм и т. п., привлекается широкий литературный контекст. Тема счастья закономерно отходит на второй план, но философский подтекст остается, ощущается и эксплицируется в отдельных рефлексиях, например: «одного указания на лиризм и грустную настроенность чеховских пьес недостаточно. Надо войти в качественное содержание тех настроений, какие здесь даны. Иначе сказать, надо увидеть, с какими мыслями, идеями эти “настроения” связаны. Только тогда специфика чеховских форм откроется как специфика содержания, для выражения которого данные формы были единственны и незаменимы» [Скафтымов 2007: 369].

Принципиальная специфика того, как здесь раскрывается тема счастья, в акценте на духовной составляющей. Личное или кажущееся счастье уже не обсуждается: с такой точки зрения это не вполне счастье. В поисках причин несчастья синтезируются личные и внеличные факторы: не просто жизнь идет мимо желаний или ожиданий, но «страдание каждого состоит в том, что <...> высшие стихии души не находят себе никакого применения» [Скафтымов 2007: 389]. Счастье получает окончательную формулировку: «высшее духовное счастье» [Скафтымов 2007: 390]. Точнее выражена мысль о соотношении мечты и реальности: «перемежающееся мерцание иллюзорных надежд на счастье и процесс разоблачения этих иллюзий» [Скафтымов 2007: 392].

Сдержанность заметна и в характеристике несчастных: «не живут, а лишь терпят жизнь, не имеют счастья и лишь тоскуют и грустят по нем» [Скафтымов 2007: 392]. Отмечается и то, что можно назвать минус-приемом: «возникающие надежды на счастье или хотя бы на некоторое улучшение положения вызывают у различных действующих лиц поступки, составляющие некоторые события. Но эти события всегда остаются в пьесе без разработки» [Скафтымов 2007: 392]. Здесь важно замечание, что жизнь сама по себе небеспроблеменна, но Чехов концептуально отбирает некоторые моменты как наиболее значимые.

При последовательном чтении тексты, в которых Скафтымов обращается к «Чайке» Чехова, демонстрируют ход мысли ученого: от общего, во многом эмоционального, впечатления до разработки подробностей и далее до обобщений. Обобщение происходит в двух планах. Первый философский: постепенно формулируется концепция счастья и того, как жить в условиях его невозможности. Второй литературоведческий: рассуждения о вопросах жизни, наряду с подробным анализом текста, полемикой с критиками, обращением к литературному контексту, становятся основой для понимания того, как построены пьесы Чехова. Это соединение двух планов, философского жизненного (не умозрительного, а включающего личный опыт) и специального литературоведческого, составляет существенную привлекательность работ Скафтымова.

Вместе с тем обстоятельность работ ученого не препятствует, а скорее располагает еще раз обратиться к «Чайке» и к проблеме счастья. В пьесе, наряду с отдельными разговорами о счастье, происходит большой диалог на ту же тему. Реплики, звучащие в разное время и обращенные к разным персонажам, взаимодействуют, образуют неощутимые для персонажей, но заметные для реципиента связи и соотношения. Наряду с репликами ответом можно считать и сюжетную ситуацию. Остановимся на некоторых моментах большого диалога о счастье в «Чайке» Чехова и вернемся к начальному разговору:

М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в черном?

М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна.

М е д в е д е н к о. Отчего? (*В раздумье.*) Не понимаю... Вы здоровы, отец у вас хотя и небогатый, но с достатком. Мне живется гораздо тяжелее, чем вам. Я получаю всего 23 рубля в месяц, да еще вычитают с меня в эмеритуру, а все же я не ношу траура. (*Садятся.*)

М а ш а. Дело не в деньгах. И бедняк может быть счастлив.

М е д в е д е н к о. Это в теории, а на практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка, а жалованья всего 23 рубля. Ведь есть и пить надо? Чаю и сахару надо? Табаку надо? Вот тут и вертись <...>

М а ш а. По-вашему, нет большего несчастья, как бедность, а по-моему, в тысячу раз легче ходить в лохмотьях и побираться, чем... Впрочем, вам не понять этого...» [С XIII, 5-6].

Разговор Медведенко с Машей задает модель, по которой строятся и другие диалоги о счастье в этой пьесе. В первую очередь, точки зрения собеседников на одну проблему различаются, каждый готов признать счастливым (или хотя бы более счастливым) другого, но не себя. Такой взгляд поддерживает иллюзию, что счастье есть – не у меня, так у другого. Оценка счастья другого производится по внешним критериям, что позволяет различать счастье как положение (с внешней точки зрения, суждение о другом) и счастье как состояние (с внутренней точки зрения, суждение о себе).

Факты, на основании которых другой считается счастливым, вполне объективны, вопрос только в том, какую ценность они представляют для каждой из сторон. Как Маша, в отличие от Медведенко, не ценит материальное благополучие, так и Тригорин, в отличие от Нины, больше интересуется рыбалкой, чем славой и вдохновением. На фоне желаемого данное обесценивается. В начальном диалоге сталкиваются два представления о счастье: исходящее из собственного опыта (что не исключает ошибок при экстраполяции на другого человека) и абстрактное, как говорит Медведенко, «теоретическое». Благодаря диалогу любая позиция, практическое или абстрактное представление, становится в тексте пьесы незавершенной, даже если персонаж твердо уверен в истинности своих оценок. Концентрируясь на своей беде, персонаж не замечает, что в чем-то ему живется лучше, чем другому, а положение другого, напротив, видится только с лучшей стороны. Множественность точек зрения демонстрирует, что критерии счастья относительны, люди, говоря об одном, не понимают друг друга, а само понятие счастья проблематизируется.

Критерии счастья / несчастья характеризуют не только того, о ком идет речь, но и того, кто выносит суждение. Так, Аркадина говорит о Нине: «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. Это возмутительно» [С XIII, 17]. Такая оценка положения Нины больше говорит о самой Аркадиной. Нину в первом действии вряд ли можно назвать счастливой, но дело не в материальном положении, сама Нина ни разу в течение пьесы не скажет об этом. Проблема девушки в запретах отца и мачехи, которые она при первой возможности нарушает, добывая счастливые моменты; в том, что ее действительная жизнь далека от желаемой.

Материальное благополучие – критерий счастья, общий для Аркадиной и Медведенко, и в то же время подчеркивающий различие между ними. Аркадина эгоистична, ей деньги нужны для самой себя (то, что она актриса, в данном случае можно считать серьезной мотивировкой несерьезной потребности). Медведенко, говоря о бедности, имеет в виду необходимость содержать семью, перед ним стоит вопрос, как сделать жизнь близких лучше или хотя бы поддержать уровень, без их благополучия ему нет радости.

Хотя в целом у Чехова счастье только желаемое и недоступное, или же иногда кажущееся счастье другого, есть пара случаев, когда персонаж признает счастливым самого себя. В первом действии Треплев, слышав шаги приближающейся Нины, говорит: «Я счастлив безумно» [С XIII, 9]. В третьем действии Тригорин, предвкушая «юную, прелестную» любовь, говорит, также о Нине: «О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся!» [С XIII, 44]. В отличие от других высказываний о счастье, это ситуативные восклицания, выражающие настроение момента. Их эфемерность подтверждается предыдущим или дальнейшим действием, это только эмоциональный всплеск, далекий от рефлексии. Слова «я счастлив» звучат не при переживании того, что представляется высшей радостью, а в момент ее ожидания, предвкушения. Треплев незадолго до появления Нины рассказывает о том, как страдает от унижения в обществе знакомых своей матери, а вскоре опять будет страдать из-за неудавшегося представления. «Я счастлив» в «Чайке» значит скорее в смысле «я предчувствую счастье», то счастье, которого желаю в данный момент. Однако Нина, придя к Треплеву, активно интересуется Тригоринным, а Тригорин в Москве довольно быстро остывает к Нине. Предвкушение счастья реально, но эфемерно. Краток и приход ожидаемого счастья, тоску по ожидаемому счастью сменяет тоска по счастью ушедшему (Треплев) или равнодушие (Тригорин). Такова кон-

станта, становятся ли помехой не зависящие от героя обстоятельства, или он сам теряет интерес к объекту страсти.

Можно предположить, что сама склонность к употреблению слов «счастье» и «несчастье» свидетельствует об определенном эмоциональном и духовном настрое персонажа, о его способности к глубоким переживаниям. Хотя, по словам Скафтымова, «все несчастны», одни заметно испытывают глубокие страдания, тогда как другие скорее недовольство, причем каждый по-разному: Сорин, Дорн, Тригорин, Аркадина.

Аркадина, в отличие от ряда других персонажей, не оценивает себя в категориях счастья / несчастья, она только называет несчастной Нину как бесприданницу. После резкостей с Треплевым Аркадина говорит: «Милое мое дитя, прости... Прости свою грешную мать. Прости меня несчастную» [С XIII, 40], – но это лишь фигура речи, как и шамраевские слова: «Письмецом бы осчастливили!» [С XIII, 44]. Таким образом, нет оснований считать, что сама она видит себя счастливой, разве что молодой, энергичной, успешной, что эксплицируется в начале второго действия в сравнении с Машей. «Довольство» представляется самой точной характеристикой Аркадиной, в ней можно усмотреть и ибсеновский подтекст: девиз тролля «будь сам собой доволен», в отличие от человека, перед которым стоит обязанность быть самим собой. Кроме того, счастье предполагает некоторый избыток по отношению к ожиданиям, Аркадина же знает, что ей нужно, и добивается этого.

С другой стороны, частое упоминание счастья / несчастья можно трактовать и как упоминание серьезного всуе. Во втором действии Нина, разговаривая с Тригоринным, проецирует на его жизнь свои юношеские представления о счастье (вдохновение, слава). Это отображает не только ее ожидания от жизни, но и неспособность понять собеседника, уловить то, в чем он не совпадает с ее идеальным представлением.

Примечательно, как раскрывается положение Нины в последнем действии. Треплев рассказывает о ее письмах: «Она не жаловалась, но я чувствовал, что она глубоко несчастна; что ни строчка, то больной, натянутый нерв» [С XIII, 50]. Несколько позже, во время разговора с Ниной, он говорит о себе: «жизнь моя невыносима, я страдаю» [С XIII, 57], тогда как Нина держится более стойко: «В нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное <...> уметь терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно» [С XIII, 58]. Это и не позволяет считать ее в финале пьесы несчастной: она, несмотря на все тяготы, волевым усилием не позволяет себе такое состояние. Следовательно, дело не в том, чтобы обрести счастье, а в том, чтобы выйти из ловушки счастья / несчастья, снять эту оппозицию в работе ради высших целей, ради общего блага. Вопрос, стала ли Нина хорошей актрисой, трактуется по-разному, но не это главное в истории героини. Мера таланта может быть разной, однако важнее, что человек в пределах данных возможностей не жалуется, действует, осознает свои цели.

Сорин и Дорн как бы не вполне несчастны, это не явно трагические персонажи, а люди, жизнь которых умеренно, тривиально не удалась. Они не рассматривают свое существование в плане счастья / несчастья, выражаясь более сдержанно: «не жил, как хотел» [С XIII, 6], «еще не жил, ничего не испытал, в конце концов, и, понятная вещь, жить мне очень хочется» [С XIII, 24-25]. Дорн выступает резонером по отношению к Сорину, нейтрализуя его реплики: «Жалеть, что в молодости мало наслаждался, это, извините, легкомыслие» [С XIII, 25]. Взаимодополнимость Сорина и Дорна проявляется в их диалогах, оба они живут как приходится и довольно бестолково, у них нет большой радости в прошлом, нет сейчас и не предвидится в будущем. Они, в отличие от остро чувствующих героев, не стремятся к возвышенному и значительному, хотя способны

чувствовать такое. Дорн говорит: «Я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту» [С XIII, 19]. Эти слова, с поправкой на другой опыт и возраст, близки юношеским восторгам Нины в ее разговоре с Тригориным, отметим, что и в последнем действии именно Дорн интересуется судьбой Нины.

Разговоры о счастье ведутся в пьесах Чехова именно потому, что герои чувствуют себя несчастными. Каждый читатель Чехова может мысленно подключиться к диалогу о счастье, который начинают персонажи пьесы и подхватывает литературоведение. Только на очередном витке личного опыта и самопознания можно принять мысль о том, что счастья нет и не будет, но вера и опора на то, что выше личного, способны обеспечить жизнестойчивость.

Литература

Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.): Коллективная монография. М.: ГЦМТ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 17-35.

Скафтымов А. П. Драммы Чехова / Предисловие, подготовка текста и примечания А. А. Гапоненкова // Волга. 2000, № 2-3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/volga/2000/2-3/skaftym.html> (дата обращения: 30.11.2015).

Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. С. 367-396.

Скафтымов А. П. О «Чайке» / Подгот. текста А. А. Гапоненкова, К. Е. Павловской; примечания А. А. Гапоненкова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 154-170.

Искусство и жизнь в пространственно-метафорических образах: «Чайка» А. П. Чехова

Аннотация. В статье рассматриваются развертывающиеся на протяжении всего текста «Чайки» пространственные языковые метафоры, порождающие систему семантических соответствий и сцеплений и реализующиеся как на собственно речевом, так и на фабульном уровне пьесы. Переплетаясь с книжными, театральными, зооморфными метафорами, они характеризуют жизнь героев, чья жизнь связана с искусством. Утверждается мысль о том, что образный потенциал, заложенный в языковых метафорах, использованных Чеховым, способствует созданию яркой картины жизни и ее оценке.

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», метафора, жизнь, дорога, книга, театр.

Scharenskaya, N. M.

Art and Life in Lexicalised Metaphors of Space in Chekhov's "The Seagull"

Abstract. The article studies lexicalised metaphors of space that deploy in the text of "The Seagull", create a system of semantic links and realise at both speech and plot levels. Intertwining with metaphors of books, theatre and zoomorphism they characterise the characters' lives connected with art. It is maintained that the image potential of the lexicalized metaphors used by Chekhov fosters a vivid picture of life and helps its estimating.

Key words: Chekhov, "The Seagull", metaphor, life, road, book, theatre.

Вопросы искусства, творчества в «Чайке» А. П. Чехова, как известно, составляют очевидный и весьма объемный тематический пласт. Тему искусства вводит первая же ремарка, предвосхищающая предстоящее действие, – постановку домашнего спектакля. Развитие действия приводит к вопросам о самом искусстве – о том, какое оно есть, и о том, каким ему следует быть. Молодой начинающий писатель Константин Треплев ратует за новые формы в искусстве и представляет свою пьесу, которую известная актриса Аркадина критикует как нечто декадентское. Спустя некоторое время Треплев, продолжая свою писательскую деятельность, вновь задумывается о вопросах формы, решая их теперь отрицательно, в пользу свободы выражения художником своей души. Теперь его критикует другой писатель – Тригорин. Весь обширный пласт вопросов, связанных с литературной составляющей содержания «Чайки», был и остается в поле зрения исследователей.

В первую очередь в русло такого рода изысканий попадают работы, посвященные выявлению специфики искусства Константина Треплева, источников и реминисценций его сочинения о Мировой душе [Головачева 1981, 1996; Зингерман 1988; Собеников 1992; Шалюгин 1993 и др.] Эти работы, бесспорно, имеют очень важное значение для изучения «Чайки» – «самой трудной и трепетной» из пьес Чехова [Зингерман 1998: 317]. Они способствуют выявлению смысла постановки Треплева, которая задает вектор оценки «жизненной среды», показанной в пьесе Чехова [Зингерман 1998: 293], являясь при этом «высшей точкой, некоей нравственно-философской вершиной, с кото-

рой обозреваются поступки, речи и мысли всех персонажей «Чайки») [Шалюгин 1993: 5]. Но поступки, речи и мысли персонажей в совокупности создают образ существующей человеческой жизни, которая является самым главным объектом внимания Чехова. В. Я. Звиняцковский писал, что все вопросы творчества – «вопросы поэтики, эстетики, литературной этики и т. п.» – Чехов «ставит лишь постольку, поскольку они являются вопросами жизни» [Звиняцковский 1991: 603]. Главенство вопросов жизни для Чехова обусловлено его этической позицией как русского писателя, с характерным для нее постоянным присутствием нравственного идеала [Ерофеев 1990].

Однако объективность Чехова, избегающая «прямых разоблачительных характеристик» [Ерофеев 1990], намного усложняет выражение оценки изображаемого, что иногда приводит к ошибочному пониманию Чехова как писателя «беспринципного» [Звиняцковский 1991: 602-603]. Одним из средств, способствующих выражению оценки «жизненной среды», людей с их поступками, речами и мыслями, становится, как нам представляется, метафора, причем в большей степени метафора не речевая, а языковая. Такая метафора благодаря своей стертости не лежит на поверхности, но, реализуясь в привычном, «законном» сочетании слов, спрятана в спокойном, нейтральном течении языка. Именно из такого «нейтрального по своему словарю, как бы стертого языка среднего русского интеллигента» конца XIX века, как заметил Б. И. Зингерман, рождается «завораживающая музыка чеховского диалога» [Зингерман 1998: 311]. Особенность чеховской метафорики также заключается в том, что те или иные базовые метафоры развертываются, продлеваются на протяжении всего текста, обуславливая повторы – лексические и семантические.

В «Чайке» Чехова значительную роль, как нам представляется, играют языковые метафоры, восходящие к традиционным пространственным представлениям жизни и человека в образе дороги и движения по ней. Нашу задачу мы видим в том, чтобы проследить реализацию таких метафор в пьесе Чехова, выявив их оценочный потенциал.

Целесообразно начать анализ с такого контекста, в котором в наибольшей степени концентрируются языковые единицы, фокусирующие внимание на пространственных представлениях, – другими словами, данные языковые элементы участвуют в создании приёма, хорошо известного под названием «выдвижения» [Арнольд 2002: 99-100], или, по терминологии представителей пражского лингвистического кружка, «актуализации» [Гавранек 1988: 355]. Заметим, что деавтоматизированное использование языковых единиц, с которым связывают явление актуализации, с учетом особенностей языка Чехова не позволяет ожидать такого словоупотребления, которое буквально звучит «вызовом» (В. В. Виноградов) обычной языковой практике. Одним из условий реализации чеховского выдвижения становится обилие семантических повторов.

В «Чайке» обилие слов, создающих целую пространственно-метафорическую картину, имеется в диалоге Нины и Тригорина во втором действии и особенно в развернутых репликах Тригорина, рассказывающего Нине о своей жизни, которую она, не испытывая еще судьбу человека искусства, считает прекрасной и полной значения. Здесь сосредоточены слова, изображающие движение героя по дороге. Этот отрывок мы сделаем отправной точкой в анализе пространственных метафор «Чайки».

В рассказе Тригорина метафора развертывается в максимальной степени и соответственно появляются многочисленные характеристики движения. Это большая скорость, отсутствие остановки как покоя («Пишу непрерывно, как на перекладных», «мечусь»); спешка («я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют»); ненаправленность, хаотичность («мечусь из стороны в сторону»); страх преследования («я ино-

гда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом»); отставание от естественного движения жизни, остановка как сохранение одних и тех же пространственных координат («жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю») [С XIII, 29-31]. Совершенно очевидно, что все картины, нарисованные Тригориным, представляют собой метафоры, это образный, сопоставляющий компонент, привлекаемый для характеристики компонента сопоставляемого, которым является жизнь героя. Образ поддерживается еще одним рядом развернутых метафор: «лисица, затравленная псами» [С XIII, 30]; «мужик, опоздавший на поезд» [С XIII, 31]. Все характеристики жизни-движения «большого писателя» показывают, таким образом, полное отсутствие в ней свободы.

Вся жизнь Тригорина, как видно из его рассказа, представляет собой писательство и соответствует тому определению, которое он получает еще при перечислении действующих лиц: «Борис Алексеевич Тригорин, беллетрист» [С XIII, 4]. При этом писательство более всего мучает самого Тригорина, и он страдает от своей жизни.

Пространственно-метафорической картине жизни известного в искусстве человека противопоставлена в рамках той же основной метафоры жизнь писателя начинающего. У «маленького» писателя нет большой скорости движения, нет преследователей, ему не грозит оказаться в каком-то экипаже, в котором везут писателя «большого». Он лишен именно такого «везения», что очевидно подчеркивает фразеологизм *везти кому-то*: «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» [С XIII, 29-30]. Безличная конструкция фразеологизма подчеркивает несвободу того, кому «везет», т. е. «большого писателя», она исключает активность субъекта действия, отдавая его в полную власть везущих. Однако молодой писатель также не свободен, и жизнь его такое же «мучение», как и жизнь того, кто достиг славы. Отсутствие славы метафорически выглядит как пространственный образ собственного пешего передвижения, однако ненаправленного, «потерянного» («бродит»). Начинающий писатель не может отойти от людей искусства – он непременно «около» них, ничто не может его удержать («неудержимо») от пространственной близости к ним, заставить отойти в сторону. Все это метафорически показывает его несвободу.

Тригорин давно прошел этот период, и теперь ему соответственно «везет», как говорит Аркадина: «Этому человеку всегда и везде везет [С XIII, 55]. Однако суть «везения» изображает сравнение с Поприщиным. Метафорические метания Тригорина тем самым выглядят как попытки избежать «везения».

В рассказе Тригорина есть один метафорический глагол движения, который рисует желаемую свободную жизнь, – это глагол «идти». Он противопоставлен как слову «везти», так и лексеме «бродить»: «Что же в ней особенно хорошего? (*Смотрит на часы.*) Я должен сейчас идти и писать. Извините, мне некогда...» (*Смеется.*) [С XIII, 29].

Так Тригорин отвечает на слова Нины о том, что его жизнь прекрасна. Он знает, что по-настоящему должен делать в жизни – «идти и писать», но именно этого он и не делает. «Идти» – значит не спешить, быть свободным, самостоятельным, независимым от мнений толпы, задавать свое собственное направление в жизни и не бояться «везения». Долженствование здесь показывает некую непререкаемую идеальную норму жизни и не является той силой, которая довлеет над человеком, когда его «везут». Тригорин знает эту норму, знает, что по времени, отсчитывающему дни его жизни, он должен сейчас «идти и писать», но ему некогда это делать. Таков смысл слов «мне некогда». Извине-

ние Тригорина в подтексте адресовано не Нине, оно выражает иронию, направленную на самого себя. В его жизни от идеала, представляющего неразрывное единство свободного движения и писательского труда, остается только писание, превращающееся в мучительное долженствование: «...я должен писать, я должен писать, я должен...» [С XIII, 29].

В своих метаниях и «везении» Тригорин, как мы обратили уже внимание, не меняет пространственного положения относительно движения своей жизни: жизнь идет вперед, а он отстает. Это метафорическая картина трагического расхождения с жизнью. Интересно, что оценка таланта Тригорина также дается в пространственной перспективе: «Мило, но далеко до Толстого» [С XIII, 30]. Не меняющиеся «до гробовой доски» оценки соответствуют неизменности пространственного положения Тригорина: «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”» [С XIII, 30]. Смерть будет означать лишь то, что Тригорин, оставшись неподвижным по отношению к жизни, приобрел горизонтальное положение. Состояние пока еще физически живого Тригорина, таким образом, мало чем отличается от его положения после смерти. Все это подсказывает метафору, в которой должна оцениваться несвободная жизнь героя, – это метафора духовной смерти.

Нина, мечтая о славе актрисы, также представляет свою жизнь в образе, соответствующем дороге и движению. Ее картина сосредоточена исключительно на «везении». Поэтому здесь появляется образ экипажа, которого в метафорическом рассказе Тригорина не было. Нина рисует себе колесницу, на которой ее везет толпа: «Если бы я была таким писателем, как вы, то я отдала бы толпе всю свою жизнь, но сознавала бы, что счастье ее только в том, чтобы возвышаться до меня, и она возила бы меня на колеснице» [С XIII, 31]. Образ (концепт) колесницы может включать ряд ассоциаций, многие из которых, по-видимому, найдут соответствие с теми или иными деталями пьесы. Так, например, солярные ассоциации сойдутся с метафорическим определением Тригорина, которое ему дал Треплев: «Это солнце еще не подошло к вам, а вы уже улыбаетесь, взгляд ваш растаял в его лучах» [С XIII, 28]. Треплев, конечно, иронизирует, но Нина, как показывают его слова, воспринимает Тригорина именно так. Если принять во внимание точку зрения Г. А. Шалюгина относительно возможной аналогии встречи Тригорина с Ниной с встречей Пушкина с А. П. Керн в Тригорском [Шалюгин 1993], то это повлечет за собой и ассоциацию со знаменитым «солнцем русской поэзии», которая должна будет обернуться иронией, созвучной иронии Треплева.

Солярные «колесничные» ассоциации естественно вносят в образ знаменитости в восприятии Нины сему 'божественное'. Этому соответствует одно пространственное измерение в картине Нины, которого лишен рассказ Тригорина, а именно, высота: толпа, говорит Нина, будет «возвышаться» до нее. Представления Нины отнюдь не оригинальны: такое же вознесение вверх обожествляемого толпой писателя рисовал, например, Н. В. Гоголь в «Мертвых душах», при этом метафора высокого «парения» совмещалась с образом птицы – орла, а также с ездой в «торжественной колеснице». Сам образ триумфальной колесницы в картине Нины «заряжен» метафорической высотой. Так реализуются представления героини «о некоем высшем духовном счастье», которое для нее соединяется с судьбой человека искусства [Скафтымов 2007: 390]. В соответствии с представлениями Тригорина, лишённого романтики неопита, движение его самого и преследующей его толпы происходит в одной плоскости, исключительно горизонталь-

ной, заземленной, что, кроме всего прочего, подчеркивает зооморфное сравнение с лисцей и псами, которые, как известно, «летать не могут». Нина же изначально, мечтая стать актрисой, сравнивала себя с чайкой, не думая, естественно, о том, что чайка может быть убитой: «Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку...» [С XIII, 10]

Однако жизнь художника все же действительно должна включать в себя высоту. Об этом свидетельствуют слова Дорна: «...я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества <...>» [С XIII, 19] Высота достигается только жизнью духа. Метафорическая картина жизни Тригорина показывает, что подъема духа в его писательской судьбе не было. Нина в четвертом действии рассказывает Треплеву, что она под воздействием Тригорина «пала духом» [С XIII, 58]. Она трижды называет себя чайкой и трижды говорит, что это «не то». Нина утверждает, что она не чайка, а актриса: «Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну, да!» [С XIII, 58] Разрушенная правдой жизни, прежняя красивая метафора распадается.

В «Чайке» имеется другая птичья метафора, которая рисует образ актрисы и которую действительно разрушить не может. Это метафора, сопоставляющая Аркадину с курицей. Она, однако, выражается не столь очевидно и складывается из нескольких элементов текста. В первую очередь это сравнение самой Аркадиной, которая демонстрирует свою молоджавость: «(*Подбоченясь, прохаживается по площадке.*) Вот вам – как цыпочка» [С XIII, 21-22]. Цыпочка – уменьшительное от слова «цыпа» ('цыпленок, курица'). Второе сравнение кроется в репликах Медведенко и Аркадиной к Дорну в четвертом действии. Медведенко, озабоченный, как всегда, вопросом денег, говорит: «Денег у вас куры не клюют» [С XIII, 47], затем Аркадина, во время игры в лото, провозгласив, что «ставка – гривенник», вдруг приказным тоном требует от Дорна, чтобы тот поставил за нее: «Ставка – гривенник. Поставьте за меня, доктор» [С XIII, 53]. Ставка – мизерная, но Аркадина, у которой в банке семьдесят тысяч и которая отказывает сыну и брату в самом необходимом, предпочитает этот гривенник «клюнуть» у послушного Дорна, который, кстати, говорил, что денег у него нет. Имеет смысл также обратить внимание на то, что Аркадина называет Нину своей «крошкой»: «Вас бы проводил кто-нибудь, моя крошка». Нина при этом почему-то пугается: «Н и н а (*испуганно*). О, нет, нет!» [С XIII, 17]. Эту деталь можно объяснить также с учетом одной из постоянных метафор текста – пищевой, вкусовой. Она проявляется, например, в метафорической характеристике Тригорина, который «сыт, сыт по горло» [С XIII, 9], а также в словах Дорна о своей жизни, которую он прожил «разнообразно и со вкусом» [С XIII, 19]. Эта метафора реализуется в первой сцене третьего действия, когда Тригорин завтракает, а Маша стоит у стола и «подает» ему сюжет из своей жизни. Все готово в этот момент к отъезду, как показывает ремарка («Чемодан и картонки, заметны приготовления к отъезду» [С XIII, 33]), а это значит, что дорожная метафора писательской жизни совмещается с пищевой метафорой поглощения: Тригорин «проглатывает» чужую жизнь, которая превратится в сюжет его книжки. С достаточно устрашающей коннотацией звучат слова Шамраева: «De gustibus aut bene, aut nihil» [С XIII, 12]. Такие смыслы накладывают отпечаток на приведенные выше реплики Аркадиной и Нины, хотя и благоговеющей перед Аркадиной, но испытывающей интуитивный страх.

«Куриный» образ Аркадиной поддерживает также описание ее действий в тот момент, когда она называет себя «цыпочкой». Согласно ремарке, героиня произносит эти слова «подбоченясь» и «прохаживается» в это время по площадке для крокета. О том,

что это за площадка, сообщает первое же предложение ремарки ко второму действию: «Площадка для крокета» [С XIII, 21]. Размер площадки и ремарка «прошаживается» свидетельствуют, что Аркадина ходит взад-вперед. До этого Аркадина сказала, что она не сидит, как Маша, а «постоянно в суете» [С XIII, 21]. Ходьба Аркадиной по площадке, положение рук поэтому логично напоминают суетливое движение курицы. Площадка для крокета при этом может паронимически подсказывать ассоциации с «крокетками», небольшим поджаренными колобками [Даль 2006: 197], заместителями «крошек», в поисках которых постоянно разгуливает курица. С другой стороны, игровая площадка соответствует и профессиональной деятельности Аркадиной – игре, к которой сводится ее жизнь.

Движение Аркадиной по крокетной площадке становится, по сути, зрительной метафорой ее жизни. До того, как она начинает показ своей молодости, она говорит Маше: «...я постоянно в суете, а вы сидите всё на одном месте, не живете...» [С XIII, 21] Очевидная синонимизация предикатов второй части антитезы подсказывает, что для Аркадиной ее собственное движение, т. е. суета, равнозначна ее жизни. Суетливое движение Аркадиной имеет сходство с картиной хаотических метаний Тригорина, однако, в отличие от его рассказа, в демонстрации жизни Аркадиной нет ужаса преследования, вообще нет никакого недовольства: Аркадина всем и «всегда довольна», ей «все в себе нравится» [Скафтымов 2007: 39; Паперный 1976: 173]. Это вполне согласуется с крайне примитивной «куриной» натурой. Ни о каком «высшем духовном счастье» Аркадина и подумать не может, как не может взлететь птица, с которой она сравнивается.

Возвращаясь к отправным для нас метафорическим картинам жизни знаменитых людей искусства, данным в диалоге Нины и Тригорина, заметим, что общим в их представлениях становится движение, причем несамостоятельное. В образах неискушенной еще Нины нет подробностей относительно направления движения и его выбора – все очень обще в картине царственного триумфа, хотя поведение восторженной толпы обычно в реальности предполагает ее неуправляемость. В картине имеющего солидный жизненный опыт Тригорина особо заостряется отсутствие свободы, абсолютная зависимость от тех, кто его гонит и везет. Однако и в мечтах Нины видна огромная жертва человека искусства: он добровольно отдает толпе всю свою жизнь. Данный фразеологизм в реплике Нины заставляет увидеть в подтексте метафорическое определение «колесничной» жизни – ее отсутствие, т. е., по сути, смерть, что согласуется и с картиной Тригорина. Смерть есть там, где нет свободы.

Однако в представлениях Нины толпа также не свободна. Счастье толпе предписывает и определяет человек искусства, причем сужает его исключительно до одного момента («счастье ее только в том, чтобы возвышаться до меня» [С XIII, 31]). Это не что иное, как та «урезанность бытия», «обобранная жизнь», которая у Чехова, в соответствии с выводами Б. И. Зингермана, означает отсутствие в жизни человека личной свободы [Зингерман 1988: 304, 246].

В картине Тригорина также видна несвобода толпы. Обратим внимание на следующую деталь. Реакция толпы на сочинения Тригорина обозначена не глаголом *говорить*, а глаголом *читать*, что совершенно не соответствует ситуации и необходимому в таком случае словоупотреблению: «А публика читает: “Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого”, или: “Прекрасная вещь, но “Отцы и дети” Тургенева лучше”» [С XIII, 30]. Узус здесь потребовал бы одного из двух вариантов: «А публика говорит» или «А публика читает и говорит». Первый вариант представляет собой синекдоху, реализует связь временного характера (через последующее предшествующее). Вариант, избран-

ный Чеховым, также можно было бы расценить как синекдоху, но основанную на обратной связи – последующее через предшествующее. Однако художественный смысл такой синекдохы был бы непонятным. Поэтому у Чехова дело не в синекдохе. Выбор Чеховым глагола *читать* обусловлен логикой связи толпы с фигурой писателя Тригорина. Это явно, хотя и по-чеховски не очень заметно показывает параллельное тригоринскому существование толпы: если его жизнь – это только писание, причем абсолютно лишенное свободы, то жизнь толпы – исключительно чтение. Глагол *читать* в высказывании, характеризующем толпу, соответствует глаголу *писать*, который несколько раз употребляется в непосредственно предшествующем контексте, повествующем о Тригорине: «Когда пишу, приятно. <...> но... едва вышло из печати, как я не выношу, и вижу уже, что оно не то, ошибка, что его не следовало бы писать вовсе, и мне досадно, на душе дрянно...» [С XIII, 30] *Читать* – конверсив к *писать*, однако конверсивы должны находиться в строго взаимобратимых субъектно-объектных отношениях. Другими словами, в ситуации, описываемой данными конверсивами, объект чтения должен быть непосредственно соотнесен с его автором.

В связи с этим зададимся вопросом: а что читает публика? Судя по тому, что она приносит, она читает вовсе не тригоринские сочинения. Действия, обозначенные языковыми конверсивами, становятся бутафорскими, фальшивыми. Это, по сути, показывает «провал коммуникации» (А. Д. Степанов) в мире людей, связанных с искусством. Такое некоммуникативное поведение хорошо видно и на уровне фабульного ряда «Чайки»: Треплев в свое время не читает Тригорина, затем Тригорин не читает Треплева: вспомним неразрезанные страницы журнала с рассказом Треплева. Однако он позволяет себе его критиковать: «Все никак не может попасть в свой настоящий тон. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред» [С XIII, 54]. Откуда такие суждения? По всей вероятности, из газет, в которых, как говорит Шамраев, очень «бранят» Костю [С XIII, 54].

Аркадина, которая к тому же еще и родная мать Треплева, тоже его не читает, причиной становится та самая спешка жизни, о которой рассказывал Нине Тригорин: «Представьте, я еще не читала. Все некогда» [С XIII, 54]. Как отметил З. С. Паперный, не интересуется тем, что пишет Треплев, и Нина [Паперный 1976: 188].

«Великие» люди искусства сосредоточены на самих себе. При этом они становятся то писателями, то читателями. В этом плане очень показателен эпизод появления Тригорина во втором действии, предшествующий его диалогу с Ниной. Появление Тригорина сопровождают ремарки, которые указывают на то, что он читает: «Т р е п л е в. <...> (Увидев Тригорина, который идет, читая книжку.) Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (Дразнит.) “Слова, слова, слова...”» [С XIII, 27-28] Здесь же Тригорин записывает в ту же самую книжку: «Т р и г о р и н (записывая в книжку). Нюхает табак и пьет водку... Всегда в черном. Ее любит учитель...» [С XIII, 28]

«Книжка» Тригорина, таким образом, его же собственная записная книжка, куда он, соответственно, вносит свои жизненные наблюдения. Собственная записная книжка становится для Тригорина источником его жизненных историй. Так, он записывает мелькнувший сюжет о гибели девушки, и именно этот сюжет реализуется затем в его жизни. Жизнь превращается в книжку, причем написанную самим же автором. Примечательно название книги Тригорина, к которой обращает его медальон Нины, – «Дни и ночи». Оно соответствует рассказу Тригорина о своей писательской жизни: «День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен...» [С XIII, 29] День и ночь – это постоянные временные отрезки жизни, то, из чего она скла-

дывается, поэтому «Дни и ночи» – это и есть вся жизнь Тригорина, уже им написанная и ждущая своего прочтения самим же автором. Содержание книжки-жизни Тригорина непосредственно отсылает к описанию поколения железного века у Гесиода («Не будет / Им передышки ни ночью, ни днем от труда...»), название – к заглавию самой гесиодовской поэмы [Зубарева 2014]. Сходство названий держится на синтаксической конструкции и лексическом повторе, при этом очевидна чеховская ирония. Тригоринское «Дни и ночи» лишено и истинных трудов великого грека, и спокойной неторопливости его повествования, и дневного просветления. Восходящее к устойчивому выражению, оно говорит о неизменной дневной спешке и завершающей ночной темноте.

Книжная метафора жизни очень хорошо видна в словах Аркадиной в сцене обольщения им Тригорина: «Ты, последняя страница моей жизни!» [С XIII, 42]. С учетом того, что жизнь очевидно выступает в маске книги, можно понять смысл притяжательного местоимения: здесь обычная его сочетаемость подсказывает «автора» написанной жизни. Книга написана и читается им самим. Но это значит в таком случае, что за свою жизнь человек несет ответственность сам.

Напыщенная книжная метафора в реплике Аркадиной не вполне соответствует ее профессиональному занятию: она – актриса. Однако в «Чайке» метафоры книжные переплетаются с метафорами театральными. Это хорошо видно в сочетании слов «публика» и «читать» в приведенной выше реплике Тригорина «А публика читает <...>» [С XIII, 30]. Театральная метафора очень ярко показывает «урезанность» жизни – до определенной роли. Жизнь Тригорина урезана до роли писателя, жизнь читателей – до роли публики, без которой театр, как известно, не обходится. Вся эта неполноценность существования представляют собой игру, не являясь настоящей жизнью и соответственно порождая оценочно-метафорический образ смерти.

Метафора смерти, или, точнее, жизни-умирания отчетливо видна в пространственных образах комедии, буквально «выходя на поверхность» в сцене отъезда в третьем действии. Вся эта сцена явно напоминает сцену «последнего прощания». В репликах персонажей звучит именно то, что произносят в таком случае. Так, то, что «лошади поданы», Шамраев заявляет «с прискорбием», в словах Полины Андреевны и Аркадиной слышны стенания и утешения, а Медведенко собирается «проводить», причем «пешком», при этом в его реплике появляется наречие «живо», которое в подтексте намекает на состояние героя, отличающее его от уезжающих:

«П о л и н а А н д р е е в н а. Прощайте, моя дорогая! Если что было не так, то простите. *(Плачет.)*

А р к а д и н а *(обнимает ее)*. Все было хорошо, все было хорошо. Только вот плакать не нужно. <...>

М е д в е д е н к о. А я пойду пешком на станцию... проводить. Я живо...» [С XIII, 43].

Чехов достаточно часто использует ассоциации с древним выражением «сидя на саянах», метонимически выражающим окончание жизни. Это выражение известно благодаря «Поучению Владимира Мономаха», которое А. П. Чехов очень ценил. Его реализация очевидно представлена в рассказе «Гусев» [Хаас 1999: 89]. В «Чайке» сцена прощания предполагает усаживание героев в экипажи, которое показывает метафорическое «предсмертное» состояние.

Непосредственно перед сценой прощания происходит объяснение Тригорина с Аркадиной. Сохранение их отношений связано с обязательным отъездом из деревни в город. Фабульная поездка, однако, соответствует возвращению Тригорина к метафориче-

скому быстрому передвижению. В этом смысл вопроса Аркадиной: «Поедешь? Да?» [С XIII, 42]. Остаться в деревне – значит остановить свое стремительное перемещение. Остановку, прекращение вечной необходимости торопиться может дать любовь: «Такой любви я не испытал еще... В молодости было некогда, я обивал пороги редакций, боролся с нуждой... Теперь вот она, эта любовь, пришла наконец, манит... Какой же смысл бежать от нее?» [С XIII, 41]. Заметим, однако, попутно, что та любовь, которая «манит» Тригорина в образе Нины, в реальности направлена не на остановку, не на покой, а на движение – пока еще в образе представляемой Ниной «колесницы». Для Нины любовь к Тригорину в намного большей степени – если не исключительно – была вызвана его принадлежностью к миру искусства и ее стремлением занять в нем свое место, нежели истинно сердечным влечением. Даже любовь к Косте в известном смысле подогревалась тем, что он писатель, хоть и начинающий. Поэтому Тригорин в своих представлениях о любви Нины ошибается, ее любовь всего лишь сопутствует ее мечтам, и эту призрачность любви выражает то, что она «манит». Однако, как бы то ни было, Тригорину вдруг не захотелось «бежать».

Но Аркадина отлично знает, как ей удержать при себе Тригорина в их общей жизни-спешке: вся сцена обольщения представляет собой «как по нотам» разыгранную «партию Мопассана», т. е. подсказана книгой, повестью «На воде», которую в «Чайке» непосредственно читают и которая имеет значение для понимания многих эпизодов чеховской пьесы [Ищук-Фадеева 2010]. «Книжная» риторика Аркадиной делает свое дело очень быстро, потому что Тригорин находится под властью книжных слов, что напрямую показывала реплика Треплева о нем: «Слова, слова, слова...» [Ищук-Фадеева 2010]. Книжно-театральная жизнь не терпит других слов, которые выводят человека из состояния роли и возвращают к жизни настоящей, живой, с неизменным условием абсолютно свободной личности. Поэтому когда Тригорин обращается к Аркадиной как к другу, просит отпустить его, она «дрожа» отвечает, что с нею «нельзя говорить так...» [С XIII, 41].

Попав в стихию знакомых разговоров, Тригорин быстро соглашается ехать, без особых страданий признавая, что у него нет своей воли, и просит Аркадину только об одном – чтобы она взяла его в свою власть. Выражается это соответственно в пространственных метафорах: «Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг...» [С XIII, 42] Тригорин добровольно соглашается на то, чтобы его увезли. Императив «бери» непосредственно связан с императивом «возьми» в словах из его же книжки «Дни и ночи»: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» [С XIII, 40, 41]. *Брать* и *взять* – супплетивные формы, образующие одну видовую пару. Совершенный вид глагола *взять*, равно как и *прийти*, в книжке Тригорина соответствует определенной новой ситуации или, точнее, новой встрече на дороге, возникшей вдруг потребности поглотить что-то новое, использовать в своих нуждах жизнь другого человека. Несовершенный вид глагола *брать* («бери») показывает каждодневность, рутинное постоянство одного и того же неизменяющегося действия. Безвольный Тригорин готов выступать в паре с Аркадиной в своей неизменной роли используемого и везомого. Его реплика Аркадиной («Бери меня, увози») абсолютно лишена напыщенной книжной риторики, показывая лишь голую «прозу» обыденной жизни, неприглядную суть, скрывающуюся под книжной обложкой с броским названием.

Соглашаясь ехать, Тригорин равнодушно представляет продолжение своей прежней жизни: «Значит, ехать? Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры...» [С XIII, 43]. Пространство ему хорошо знакомо, а это значит, что движение не дает ни-

чего нового, следовательно, совершенно бессмысленно. Неменяющееся пространство соответствует обычной писательской жизни героя. И Тригорин вносит в свою книжку запись: «Утром слышал хорошее выражение: “Девичий бор”... Пригодится» [С XIII, 43]. Это выражение соответствует глаголу *брать*, по В. И. Далю: «брать – бранье, взятие, отпуск и прием» и, как считает С. А. Комаров, выражает решение Тригорина «по “взятию” девицы» [Комаров 2010]. Мы не уверены, что Тригорин уже составил себе план такого «взятия» – тем более, что Нина еще не сказала ему о своем «бесповоротном» решении ехать в Москву. Дело, вероятно, не в планах, а в том, что слова из его же книжки в несколько преобразенной форме опять попадают в его книжку. В жизни Тригорина, по сути, ничего не изменится, как и в его книжке, и все разнообразие новых сюжетов будет сводиться к одному – один берет чью-то жизнь, другой готов ее отдать.

Примечательна ремарка, обозначающая действие, которым Тригорин сопровождает свою реплику о предстоящей езде: «(*Потягивается*)» [С XIII, 43]. Очевидно, что действие героя выражает его желание лечь, уснуть, но это явно метафорический сон, характеризующий неживую жизнь. Метафора жизни-сна отчетливо видна в словах Тригорина: «Иногда люди спят на ходу, так вот я говорю с тобою, а сам будто сплю и вижу ее во сне...» [С XIII, 41] Используемый Чеховым фразеологизм совмещает метафоры сна и движения. И именно это оборачивается невозможностью однозначного определения состояния Тригорина в образе метафорического сна. Сон, в соответствии с внутренней формой фразеологизма *спать на ходу*, предполагает ход, пешее передвижение. Однако это противоречит метафорическому изображению жизни в рассказе Тригорина Нине, картине его метаний или «везения».

В приведенной выше реплике героя обращает на себя внимание ирреальное сравнение состояния героя со сном («будто сплю»). Это говорит о том, что жизнь Тригорина требует для своей оценки посредством обычного метафорического образа сна более сложного определения – некой дифференциации, градации сна. Подобную дифференциацию можно увидеть в «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова, где представлены два сна – «холодный сон могилы» и другой сон, когда оживлены чувства, когда слух восприимчив к голосу любви: «сон смерти» и «сон жизни» [Москвин 2010]. У Чехова дело, конечно, не в ответе на вопрос о посмертном существовании, а в метафорической оценке жизни героев – ее большей или меньшей степени «живости». «Живость» измеряется посредством пространственной метафоры движения, выявляющей свободу человека на жизненной дороге, а в пределах метафоры сна – способностью видеть сновидения, содержание которых задано пьесой Треплева о Мировой душе. В. В. Савельева, рассматривая персонажей «Чайки» по их отношению к «сну-видению» Треплева, с одной стороны, относит Тригорина к «неспящим материалистам», а с другой – замечает, что он хочет насладиться сном любви и тянется к Нине как к Мировой душе [Савельева 2014: 104, 106]. «Неспящий» Тригорин находится в своем обычном состоянии отсутствия сновидений, а это можно определить как духовную смерть, «преддверие» смерти физической, отличающейся только лишь отсутствием постоянного горизонтального положения. Встреча с Ниной в деревне привела Тригорина к желанию видеть сон, и когда он просит Аркадину его отпустить, это означает последний проблеск живого сознания, желание «сна жизни», который дает возможность пробуждения.

Однако стремление к такому сну метафорически будет требовать воплощения в пространственном образе неспешного хода жизни. В выходе Тригорина на сцену во втором действии перед его разговором с Ниной можно предположить реализацию этой пространственной метафоры, тем более что она подчеркивается целым рядом глаголов дви-

жения в ремарке и в реплике Треплева («идет» – два раза, «ступает», «не подошло» [С XIII, 27-28]). Интересно заметить, что в ремарках «Чайки» в ситуациях появления на сцене персонажей используется глагол «входить» (за исключением появления Сорина с тростью во втором действии). Глагол «идти» в ремарке «Увидев Тригорина, который идет, читая книжку» [С XIII, 27] достаточно характерен в данном эпизоде, предшествующем метафорическому рассказу Тригорина о себе. Дело в том, что в его жизни создаются предпосылки к остановке постоянного бега. Во-первых, Тригорин находится в деревне: она способствует замедлению спешки жизни в отличие от города, где, как говорит Сорин, «на улице извозчики и все...» [С XIII, 24]. Во-вторых, рядом с Тригоринным появляется манящая его Нина, Мировая душа. Поэтому метафорический бег Тригорина на какое-то время превращается в ходьбу. Однако эту «ходьбу» Тригорина в сцене его появления достаточно ярко характеризует глагол *ступать*: «ступает, как Гамлет» [С XIII, 28]. Глагол буквально привлекает внимание к походке Тригорина, что, естественно, имеет метафорический смысл – хотя бы уже выражающий иронию Треплева. Но описание такой походки, с характерной замедленностью, позволяющей увидеть каждый шаг, оборачивается ассоциацией с петухом, что соответствует и метафорическому образу неизменной пары Тригорин – Аркадина. Что касается сравнения Тригорина с Гамлетом, то, вероятно, можно сопоставить это место «Чайки» с рассказом Полония о причине его сумасшествия: в переводе А. Кронеберга болезнь Гамлета описывается как раз в метафорах «пошагового» движения: «<...> и, шаг за шагом, / Дошел к безумию» [Шекспир 1903: 98]. Страх Тригорина оказаться в сумасшедшем доме также явно соответствует данному отрывку. Ходьба Тригорина в итоге показывает «запрограммированность» его жизни, невозможность уйти от своей неживой, книжной, «бесполетной», замкнутой в пределах собственного писательства жизни.

Сцена прощания, которая сменяет диалог Тригорина и Аркадиной, подсказывает, что для Тригорина перехода от смерти к сну со сновидениями уже не будет. Примечательно, что перед самым отъездом он возвращается, так как забыл свою трость. Именно в этот момент происходит его встреча с Ниной, которая сообщает о своем решении уехать: «Я уезжаю, как и вы... в Москву» [С XIII, 44]. Отделение посредством многоточия обстоятельства «в Москву» в словах Нины показывает, что главной информацией в предложении является сопоставление предстоящего пути с дорогой Тригорина: это та же поездка.

Трость, о которой вдруг вспомнил Тригорин, роднит его с Сориним. Трость Сорина – метонимический знак, подчеркивающий пожилой возраст персонажа; кроме того, она непосредственно иллюстрирует известную загадку Сфинкса [Ивлёва 2001: 84], которую загадывает Сорину Медведенко, видимо, не понимающий, что Сорин, в отличие от его малолетних учеников, обладает все же достаточным уровнем знаний. Сорин, продолжая загадку, завершает ее такой же пространственной картиной и по причине неприятных для себя ассоциаций отказывается от помощи Медведенко: «М е д в е д е н к о.<...> Есть загадка: утром на четырех, в полдень на двух, вечером на трех... С о р и н <...> А ночью на спине. Благодарю вас, я сам могу идти...» [С XIII, 37]

Положение лежа, ночью, является зрительным метафорическим воплощением смерти. Трость как знак старости напоминает о неотвратимом движении к смерти. Поэтому трость, за которой вдруг пошел Тригорин, также становится для его образа соответствующим метонимическим знаком. Примечательно, что Сорин идет к экипажу не с обычной своей тростью, а с палкой. Это вовсе не простая синонимическая замена, что подчеркивает, в частности, другая синтаксическая конструкция: «опираясь на трость» [С XIII, 6, 37] – «в пальто с пелериной, в шляпе, с палкой, выходит...» [С XIII, 43].

Создается такое впечатление, что свою трость Сорин оставил Тригорину, который почему-то захотел ею воспользоваться.

Вернувшись за тростью и встретившись с Ниной, Тригорин говорит ей о любви «довольно литературными» словами, которые очень напоминают объяснение в любви к нему Аркадиной [Паперный 1976: 168]. «Слова, слова, слова», «разговоры» в определенном тоне – неизменный спутник «экипажной», книжно-театральной жизни.

Интересно отметить, что приготовления к поездке сопровождаются укладыванием. Так, еще во втором действии, зная, что Аркадина собиралась уезжать, и слыша ее голос, Тригорин говорит Нине: «Меня зовут... Должно быть, укладываться. А не хочется уезжать» [С XIII, 31]. Слово, обозначающее самое обычное житейское, бытовое дело, вводящее информацию, лишь только кажущуюся «незначимой тематикой» [Скафтымов 2007: 397], посредством паронимической фигуры превращается в метафору, изображающую положение человека в дороге, когда ему предстоит ехать. Глагол возвратного залога (вместо соответствующего ему словосочетания «укладывать вещи») подчеркивает готовность человека уложить самого себя, «улечься», по сути, стать сродни неодушевленной вещи. Смысл такого укладывания подчеркивает четвертый компонент загадки, досказанной Сориним.

В принципе лежание или сидение в экипаже – равноценные друг другу пространственные образы: один из них заряжен загадкой Медведенко, второй – известной в русской лингвокультуре метонимией, как мы уже сказали. Главное, что «экипажная» жизнь не дает человеку свободно идти по дороге, а также исключает какой-либо подъем духа: дух не может быть там, где нет жизни.

Жизнь, изображенная с помощью пространственных метафор, связанных с движением в экипаже (поезде, колеснице, кресле), противоречит основной идее пьесы Треплева, символистской по духу, – о тоске Мировой души по гармонии мира [Головачева 1996: 186-187], о слиянии духа и материи, о том, чтобы бездуховная материя обрела, наконец, жизнь. Творчество Треплева тем самым – прорыв к духу, утраченному материей и не ощущающей его отсутствия. Интересно обратить внимание на слова Тригорина о том, что когда его бранят, то он два дня чувствует себя не в духе: «Когда хвалят, приятно, а когда бранят, то потом два дня чувствуешь себя не в духе» [С XIII, 28]. Если сделать акцент на глаголе «чувствуешь», то смысл можно определить так: Тригорин вдруг начинает ощущать свое истинное состояние, то, что он отделен от духа, принадлежит только царству материи, потом ощущение уходит, и Тригорин продолжает свою обычную жизнь. Фразеологизм, использованный Чеховым для характеристики Тригорина, повторяется также и в связи с образом Аркадиной. Сорин спрашивает у Треплева: «Отчего сестра не в духе?» [С XIII, 7]. Мы полагаем, что повторяющаяся единица важна своей внутренней формой, которая буквально показывает отсутствие в духе. Аркадина, в отличие от Тригорина, никогда не обращает внимания на то, что ее бранят: об этом свидетельствует ее реакция на слова Шамраева о том, что в газетах бранят Костю: «Охота обращать внимание» [С XIII, 54]. Поэтому Аркадина не способна ощутить свою ущербность, почувствовать свою бездуховность.

Треплев, как художник, выразивший тоску Мировой души, обладает в первую очередь чувством жизни, позволяющим ему видеть идеал и страдать от несовершенства мира. Аркадина, сорвав его пьесу, не хочет допустить его в искусство. Дорн же, оценив талант Треплева, дает ему совет относительно будущего творчества, который представлен яркими метафорическими картинками пространственного характера. Они включают вертикаль и горизонталь. Вертикальная картина связана с подъемом духа настоящего

художника: «...если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту» [С XIII, 19]. Очевидно, что эта картина максимальной устремленности духа прочь от земли прямо противоположна тому, что виделось Косте и выразилось в его пьесе. Следование совету Дорна, вероятно, будет означать, что материя (жизнь) – в отсутствии истинного творчества, художника, увидевшего состояние мира, – навсегда останется бездуховной.

Горизонтальный ракурс картины творчества, нарисованной Дорном, связан со свободным движением художника по дороге: «И вот еще что. В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас» [С XIII, 19]. Живописная дорога приобретает образное значение «творческого пути» [Кондратьева, Ларионова 2012: 143]. В. В. Кондратьева и М. Ч. Ларионова видят важность внутренней формы эпитета «живописный», считая, что он не только характеризует яркость и образность произведений, но и связан с писанием жизни, выражает идею связи искусства с жизнью [Кондратьева, Ларионова 2012: 143]. Нам представляется, что этот эпитет показывает дорогу «живого писания», т. е. настоящего «творческого пути». По такой дороге писатель идет, что соответствует идеальной картине, которая представлялась Тригорину («идти и писать»). Но дорога живого писания невозможна без вертикали, то есть без «подъема духа».

Дорога эта, видимо, исключительно непростая, на которой встает масса вопросов, связанных с действительностью, искусством в его отношении к действительности, с «тревожащим» самого Чехова понятием цели [Бочаров 2007: 338]. Для Тригорина, с его приземленностью, эти вопросы, очевидно, невозможны, а для Треплева, с его тонкой духовной организацией, актуальны, мучительны. Дорн затем говорит об искусстве Треплева: «Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь» [С XIII, 54]. Что означает в реплике Дорна пространственно-метафорический фразеологизм? Сопоставление творчества Треплева с дорогой «везения» Тригорина? Или с чеховским «дальше», его «ключевым больным местом», когда при столкновении художника с жизнью она вдруг предстает как стена и тогда «ни тпру, ни ну» [Бочаров 2007: 338, 343]? Ответ на этот вопрос, как нам представляется, – один из непростых в «самой трудной» пьесе А. П. Чехова.

В судьбе Треплева все сложилось в соответствии с советом Дорна «уноситься от земли подальше в высоту». Сравнение с эфиром, испарившимся из лопнувшей склянки, показывает, как нам кажется, исчезновение духа художника из земной материальной жизни.

Благодаря сравнению Дорна, «уход» Треплева можно сопоставить с уходом Нины, которая выбегает в стеклянную дверь. Нину ждет обычная горизонтальная земная дорога – лошади, которые «близко» [С XIII, 59], затем вагон поезда. Это «грубая», быстрая, бессмысленная, бездуховная жизнь, т. е. по сути, гибель, как показывает ряд пространственных метафор пьесы. Мировая душа, рожденная воображением художника, возможно, будет забыта, поскольку на такой дороге память становится очень короткой. Для земного мира такая утрата обернется не понимаемой им трагедией. В земном горизонтальном мире много места, чтобы отойти в сторону и не задуматься над тем, что происходит: так, Тригорин по совету Дорна уведет куда-нибудь Ирину Николаевну.

Вопросы, которые поднимаются в чеховской «Чайке», бесспорно, экзистенциально важны для человечества. Жизнь предстает в ней как результат авторской оценки, в выражении которой важнейшую роль играют метафорические комплексы. Развертывающийся

пространственно-метафорический ряд при этом, переплетаясь с метафорами книжно-театральными, онейрическими, зооморфными, становится своего рода «несущей конструкцией», обуславливающей постоянное присутствие этической позиции автора.

Литература

Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 5-е изд., испр. и доп. М.: Флинта; Наука, 2002.

Бочаров С. Г. Чехов и философия // *Бочаров С. Г.* Филологические сюжеты. М., 2007. С. 328-343.

Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок. М., 1988.

Головачева А. Г. Монолог о «мировой душе» («Чайка») в творчестве Чехова 1890-х годов // Вестник Ленинградского ун-та. Сер. 2 (История, яз., лит.). 1981. № 1. С. 51-56.

Головачева А. Г. «Декадент» Треплев и бледная луна // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 186-194.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2006. Т. II.

Ерофеев В. В. Поэтика и этика рассказа (Стили Чехова и Мопассана) // *Ерофеев В. В.* В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990.

Звиняцковский В. Я. К полемической функции образов Треплева и Тригорина в Чайке А. П. Чехова // *Revue des études slaves*. Vol. 63. № 3. 1991. P. 587-605.

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

Зубарева В. К. Конец медвежьей страны. Об имплицитном пространстве «Чайки» Чехова // Новый мир. 2014. № 8. С. 169-176.

Ивлева Т. Г. Автор в драматургии А. П. Чехова. Тверь, 2001.

Ищук-Фадеева Н. И. Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова («На воде» и «Чайка») // *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica*. Т. 3. 2010. S. 42-51.

Комаров С. А. О «сложности простоты» А. П. Чехова–драматурга // Филологический класс. Вып. 24. 2010. С. 25-29.

Кондратьева В. В., Ларионова М. Ч. Художественное пространство в пьесах А. П. Чехова 1890-х – 1990-х гг.: мифопоэтические модели. Ростов-на-Дону, 2012.

Москвин Г. В. Концепты «Смерть», «Сон», «Любовь» в лирике М. Ю. Лермонтова // Лермонтовские чтения 2009. СПб., 2010. С. 90-98.

Паперный З. С. Записные книжка Чехова. М., 1976.

Савельева В. В. Онейропоэтика пьес А. П. Чехова: онейрический текст и контекст // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 16-18 октября 2013 г.). М., 2014. С. 102-116.

Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения. М.: 2007. С. 367-396.

Собенников А. С. Чехов и Метерлинк // Чеховиана: Чехов и Франция. 1992. С. 124-129.

Хаас Доминик. «Гусев» – светлый рассказ о мрачной истории // Чеховский сборник. М.: Лит. ин-т им. А. М. Горького, 1999. С. 78-100.

Шалюгин Г. А. Сон Константина Треплева (Неизвестные источники пьесы «Чайка») // Чеховские чтения в Ялте: Чехов в меняющемся мире. М., 1993. С. 5-13.

Шекспир В. Гамлет // *Шекспир В.* / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Изд. Брокгауз-Ефрона, 1903. Т. III. С. 59-144. (Библиотека великих писателей.)

Онтология повседневности в «Чайке» А. П. Чехова

Аннотация. Анализ онтологии повседневности в пьесе «Чайка», рассмотрение ее в свете концепций культуры обыденной, материальной и духовной, высокой, представленной как сочетание жизненного уклада и ментальных форм, отношений между *я* и *ты*, раскрывают остроту и драматизм проявлений жизни на сломе эпох. В рамках пьесы конфликтные состояния зачастую не получают своего разрешения, но эстетическое бытие, художественный мир передают читателю онтологический опыт: человек оказывается «подготовленным» к со-бытию, экзистенциальному выбору.

Ключевые слова: Чехов, комедия «Чайка», онтология повседневности, художественный мир, конфликт, сюжет, персонажи, диалоги, поэтика молчания.

Martynova, T. V.

The Ontology of Everyday Routine in A. P. Chekhov's "The Seagull"

Abstract. Survey of the ontology of everyday routine in the play "The Seagull", its reviewing from the perspective of trivial, material and spiritual, high, presented as the mixture of lifestyle and mental forms, the relationships between "I" and "You", culture, reveal the acuteness and drama of life's manifestation in an era of upheaval. Within the context of the play conflicts are not resolved as a rule, but aesthetic being, the literary-artistic world enrich the reader with ontological experience: a person "gets ready" to coexistence, existential choice.

Key words: Chekhov, "The Seagull" comedy, ontology of everyday routine, literary-artistic world, conflict, plot, characters, dialogues, poetics of silence.

Через онтологию открывается бытие как потаенная очевидность, идет вечный поиск человеком *своего* Дома, а в поэтическом мире происходит преодоление бездомности и осиротелости, читателю и зрителю открывается ускользающая онтологическая реальность, которую еще надо познать в процессе сопереживания. Поэт, преодолевая «невыразимость невыразимого» (М. Хайдеггер), «способен создать такую речь, которая, вырастая из обыденности и повседневности слов, переходит за границы привычного, наделяя вещи сущью» [Шафранова 2011: 221], так обретается «бессмертие повседневности» [Берковский 1985: 314].

Ежедневное течение жизни, осознанное как «вот-это-бытие», является доминирующим хронотопом художественного мира чеховских произведений, его прозы и драматургии. «Требуют, – говорил Чехов Д. П. Городецкому, – чтобы были герой, героиня, сценические эффекты. Но ведь и в жизни люди не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт <...> но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни» [Городецкий 1904].

Вынося за сцену сценические эффекты, Чехов наполняет пространство пьесы вяло текущей повседневностью. Персонажи «Чайки» в большинстве – глубокие, эмоциональ-

ные, остроумные, предупредительные, веселые, грустные люди, но отравившие все свое существование противоречивыми мыслями, словами, идеями, чувствами. Общие точки соприкосновения действующих / бездействующих лиц пьесы – обманчивые касания в напряженном ожидании, проявляющие недопонимание, страдание, неразделенную любовь, маловерие. Персонажи надеются на взаимность, желают быть понятыми, и в этом страстном желании, движении души к *другому* не находят ответного отклика.

В чеховских пьесах происходит преодоление жесткой оппозиции «внешнего» и «внутреннего». Бытие в произведении испытывает представления и мнения о жизни каждого персонажа и формирует непосредственное видение, схватывание общей предметности, как она есть. Текст пьесы становится увеличительным стеклом, сквозь которое незначительные мгновения повседневной жизни становятся важными, судьбоносными, поворотными. Художественный мир Чехова тяготеет к невыразимости, невозможности передать экзистенциальный опыт автора через речь своих героев, тем самым создавая уникальную чеховскую стилистику, которую можно обозначить как *принцип сдержанности*, создающий нереализованный эмоциональный потенциал, не вербализованный явно, удержанный от выражения, но четко ощутимый в читательском восприятии как активное начало, передающееся на уровне суггестии и рецепции, восприятия художественного текста.

Язык повседневности соткан из бытовых обменов репликами, зачастую переходящих в фатическую речь, говорение ради говорения. Язык онтологии – обозначенное молчание, творчески воспринятое из обрывков оброненных вдруг, не попадая слов и фраз, вспышек, проблесков эмоций и чувств, быстро погашенных, монологов о чем-то, о ком-то, отвлеченно, «не к месту». Чеховские герои пытаются преодолевать инерцию *немыслящей* повседневности, но зачастую впадают в «сон разума», незаметно превращаясь в «человека, который хотел» [С XIII, 48].

Раскрывая онтологию повседневности в «Чайке», попытаемся осмыслить лежащую в основе «чеховской поэтики запредельности», «чеховского подтекста», «подводного течения», «особого онтологического настроения», неуловимого напряжения – «идею невыразимости словом» [Чудаков 1971: 273]. Уникальная чеховская картина мира наталкивает нас на понимание авторской поэтики как *поэтики молчания*. Пьеса «Чайка» является новаторской, хранящей много сгустков идей и смыслов, которые автором вынесены за текст. Нами они обозначены как маркеры такой поэтики.

В чеховском драматургическом тексте важным в передаче ключевых идей являются не только реплики, но и ремарки, особенно в виде *паузы*, и графический знак *многоточие*. В своих «режиссерских экземплярах» и на сцене К. С. Станиславский не раз подчеркивал новаторское значение ремарки *пауза* в пьесах Чехова. «Как самая многочисленная из всех ремарок, она формирует особую область драматургического текста Чехова – молчание, которое на равных с репликами функционирует в тексте. Ремарка *пауза* из области фона переходит в область фигуры, выполняя особую роль: “реплика молчания”. Семантика *паузы* в определенном фрагменте складывается из суммы предшествующих ремарок и реплик. Зачастую ремарка *пауза* обнажает “внутренний монолог” говорящего» [Ходус 2006: 106]. В современной лингвистике *паузы* в драматургическом тексте изучают не только как акт коммуникации: «Паузы и многоточия у Чехова, в совокупности со словами, составляют особый код, раскрытие которого позволяет понять ключевые идеи драмы, ее глубинный смысл» [Ковшова 2012: 280].

В «Чайке» много пауз (33 ремарки «пауза», всего 427 ремарок, многоточий 358, много тире, двоеточий, риторических вопросов, восклицаний). Больше всего обрывов речи

в третьем действии, когда персонажи объясняются друг другу, раскрывая свои чаяния и надежды. Их слова – обозначенное молчание, речь, указывающая на главное, о чем молчит герой. Авторских ремарок и пауз много в четвертом действии, когда все задуманное и ожидаемое уже свершилось, герои почти ничего не планируют, ни о чем не мечтают. Это пространство живого опыта, свершающейся жизни. Меньше всего молчания во втором действии, где персонажи презентуют себя. Здесь герою надо быть *проговоренным*, *узнанным*.

Повседневная реальность в пьесе наполнена сложной контаминацией проявленных / не проявленных в диалогах чувств и случайными репликами будничного разговора. «Каждый участник ведет свою драму, но ни одна драма не останавливает общего потока жизни. Внешне все остается “обыкновенным”. Страдая своим особым страданием, каждый сохраняет общие привычные формы поведения, то есть участвует в общем обиходе, как все» [Скафтымов 2008:478]. Бытовые реплики получают эмоциональное выражение «из глубины» души.

Каждый персонаж пьесы увлечен самим собой. Страдание для него становится способом самоутверждения, потому что оно внушает герою сознание своей внутренней значительности, хотя бы в собственных глазах. Однако для окружающих это мало что значит, так как каждый живет своим горем, своей драмой, поэтому персонажи не находят понимания друг в друге.

Общая тупиковость *немыслицей* повседневности выражена в монологах Маши, находящейся все время в «трауре» «по <...> жизни» [С XIII, 5], которую она «тащит волоком» [С XIII, 21]. Этими монологами открывается каждое из четырех действий «Чайки». Всю противоречивость характеров персонажей пьесы объединяет и в то же время проявляет в своем образе Дорн.

Первое действие «Чайки» можно обозначить словами Маши Шамраевой: «Пустяки... Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью...» [С XIII, 6], или Дорна – «Важное и вечное» [С XIII, 19].

Здесь мир как театр, театральная декорация – озеро и небо с заходящим солнцем – загорожена сколоченной наспех эстрадой. Расплывчата грань между действительной жизнью и представлениями о ней. «...сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ» [С XIII, 5], – говорит безнадежно влюбленный в Машу Медведенко. Настроение первого действия пронизано напряженным ожиданием и подготовкой к предстоящему показу пьесы. Треплев волнуется, он влюблен и надеется на взаимность. Герои живут более в своих представлениях о мире, чем в реальных отношениях. «Как все нервны! Как все нервны!» [С XIII, 20] – скажет Дорн в конце этого действия.

Персонажи общаются друг с другом, признаются в любви в надежде быть услышанными, постоянно говорят о времени: «через десять минут», «ровно в половине девятого», «полчаса», «не опоздала... Конечно, я не опоздала», «надо спешить», «пора начинать» [С XIII, 7-9] и т. д. Они деятельны, размышляют о жизни, о новых формах в искусстве, о том, что будет через сотни тысяч лет.

Второе действие озаглавим: «Озеро вдруг высохло или утекло в землю» [С XIII, 27], или «Как лабазнику воспитывать крыс в своих амбарах» [С XIII, 22].

Мир предстает здесь как площадка для крокета. Знакомство с героями продолжается, разыгрываются дуэты: через автохарактеристики, выражение чаяний и надежд, взаимных признаний. «Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать...» [С XIII, 26] – говорит Полина Андреевна Дорну, но у него на

эту мольбу-призыв есть объяснение, что поздно уже что-то менять. Между тем он влюблен в Аркадину и выражает это скрытно в романсе «Я вновь пред тобою...», в словах из арии Зибеля (опера Ш. Гуно «Фауст»): «Расскажите вы ей, цветы мои...» [Тамарли 1993: 16].

Поименуем и третье действие: «Наслаждение говорить мне неприятности» [С XIII, 38], или «Вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву» [С XIII, 33].

Разговоры ведутся в столовой. Завтрак. Стол становится сакральным местом, на котором приносятся жертвы за себя или ближнего. Здесь раскрывается полнота истинных отношений между сыном и матерью, братом и сестрой, любовниками.

Вокруг Аркадиной закручиваются взаимные тяжбы с дорогими и близкими людьми – сыном, братом, любимым. Все они от неё ждут жертвы ради любви, близких отношений друг с другом. Ирине Николаевне приходится тяжело сохранять эти связи, в которых она не считает нужным чего-то лишаться: ни денег, ни эмоциональной привязанности.

Четвертое действие: «Игра скучная, но если привыкнуть к ней, то ничего» [С XIII, 53], или «Умей нести свой крест и веруй» [С XIII, 58].

Пространство преобразуется. Гостиная становится кабинетом Кости, вместо бесконечных встреч и проводов – пространством для творчества, для работы. Здесь много дверей, окон и книг, книги везде – в шкафу, на стульях, подоконниках. Всё будто бы остается как прежде, те же двери и шкафы, но функционально и по смыслу – это совсем другое. В гостиной заметен турецкий диван, на котором собирается спать Сорин, чтобы быть рядом с Костей. Шкаф с лекарствами меняется на книжный, обеденный стол – на письменный, чемоданы и картонки – на книги, двери не просто направо и налево, а ведут во внутренние покои, прямо – стеклянная дверь на террасу.

Вместо сверкающего солнца – полумрак, горит одна лампа под колпаком. «Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах» [С XIII, 45]. Стучит сторож. Все пронизано мелодией конца, звучит меланхоличный вальс, старый полуразрушенный театр, «голый, безобразный, как скелет», хлопает на ветру истлевшими крыльями, кажется, «будто кто в нём плакал» [С XIII, 45].

В четвертом действии персонажи в большей степени молчат, слушают, прислушиваются, слова повисают в тяжелом и густом воздухе ожидания. Создается напряжение. Пауз, незаконченных фраз больше, чем слов.

Все, что ожидалось, о чем мечталось, – уже свершилось. Нина стала актрисой, Треплев печатается в журналах, у него есть свои почитатели. Дорн побывал за границей, приобщился к генуэзской толпе.

Вся актерская деятельность Нины была безуспешной. Она плохо играла, нелепо вскрикивала, не знала, куда девать руки. Да и сейчас у нее нет достойного предложения. Жизнь «груба»... Но в комнате перед Константином Нина совлекает с себя образ чайки, троекратно отрекаясь от надуманного образа, признавая свой выбор: я – актриса. Состояние эйфории развеивается, и Нина обретает реальные черты своей артистической повседневной жизни.

Призвание Нины как актрисы осуществилось в беседе с Константином, он же понял, что по-настоящему он не писатель и не видит в этом своего предназначения. Треплев хотел быть значимым, признанным, любимым для дорогих женщин: матери и невесты. Рассчитывал открыть «новые формы» в искусстве, преодолеть сопротивление «рутинеров», тем самым привлечь к себе внимание и признание единственно возможным «общим языком», способом быть вместе с матерью-актрисой и невестой, страстно влюбленной в театральную жизнь. Всем своим творчеством Константин пы-

тался привлечь внимание матери и Нины к себе. Но в этот вечер он понимает, что это тщетно: мать не читает его произведений, для Нины его сценическое новаторство и писательство также не важны. Другого способа действовать, опыта взаимодействовать с близкими в этом театральном, божественном мирке у Треплева нет, поэтому ему ничего не остается, как выйти из «этой скучной игры», к которой он так и не смог «привыкнуть».

Нина делает свой выбор тоже под влиянием среды. Ей казалось, что настоящая жизнь – это купаться в славе, сидеть в номере и учить свою роль, принимать подарки, подношения и слышать восторженных поклонников. За это она готова была отказаться от многого, многое вытерпеть, однако внешние установки так и не привели ее в настоящую жизнь. Избыв эту иллюзию в своей душе, Нина останавливается, заходит в тупик, упирается в потолок своего придуманного картонного мирка, в который она сама же себя посадила: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её» [С XIII, 40].

Остановившись, претерпев все поражения и неудачи, актриса-чайка умирает, рождается Нина-актриса. Но для этого она возвращается в то место, где приняла свое решение, выбирая жизненный путь, туда, где впервые взяла чужой образ *себя* (от Константина). Нина возвращается в привычную среду, свою повседневность (она слышит смех Аркадиной и любимого ею Тригорина), в которой торжествует жизнь.

«Чайка», как и все чеховские пьесы, составом действующих лиц и внесценических персонажей похожа на семейный альбом, в котором люди переплетены множеством родственных, дружеских, любовных связей. «Чайка» – пьеса об отношениях матери и сына (Аркадина и Треплев), родителей и детей (Нина и ее отец, Маша и Шамраев, Костя и «киевский мещанин», муж Аркадиной), племянника и дяди (Костя и Сорин), матери и ее любовника (Аркадина и Тригорин), сына и его несостоявшейся избранницы (Костя и Нина), дочери и ее нелюбимого мужа (Маша и Медведенко), эмоционально далеких друг от друга супругов (Шамраевы) и об одиноком любимце женщин (Дорн).

Поэзия и драма повседневного течения жизни, надежды и мечты, иллюзии и амбиции, любовь и неразделенность чувства, обиды, невысказанное главное и произнесенные невпопад нелепые, горькие слова – из этих мотивов, настроений соткана атмосфера повседневности в «Чайке». «Привычные и повторяющиеся мелочи приобретают томительный вес и силу» [Скафтымов 2008: 478].

Предполагавшийся взаимный союз свободных, милых, чутких людей здесь завершается крахом, игрой в семью. Отказ от глубоких, искренних отношений с ближним, Богом и самим собой, подлинного самопознания, модная увлеченность эстетизацией повседневности разрушительно влияют на формирование внутреннего мира человека на сломе эпох.

Семья как основа жизни подвергнута в «Чайке» распаду. Персонажи находятся в плену иллюзий артистической и писательской деятельности, кажется, влюблены искренне, но нет взаимности, зато есть бесконечная игра в любовный «роман».

«Чайка» – комедия, ее жанр подразумевает веселый, легкомысленный тон в изображении повседневности. Чехов своими комедиями «открыл некий извечный *несмех*», «*минус-смех*» [Кошелев 1996: 157] текущего момента действительности, когда боль от разрушений и потерь настолько невозможно огромна в обыденном сознании человека, что ему ничего не остается делать, как «тихо насвистывать и растерянно улыбаться». Трагедия стремится к исключительности события, а комедия «шутит о настоящем», но за видимым пространством повседневности чеховской пьесы всегда

стоит нечто большее, исключительное, трагедийное, как расширяющаяся Вселенная [Зингерман 1988: 183].

Чеховские пьесы – это конфликт желаний и наличного бытия, горечь тоскующего порыва, «пять пудов» любви / нелюбви. В «Чайке» доминирует потаенное состояние одиночества всех и каждого. «Желание – и невозможность слиться с чужой душой в “гармонии прекрасной” составляет конфликт “Чайки”. Драматические ситуации возникают в этой пьесе не вследствие вражды, а из-за недостатка любви» [Зингерман 1988: 292].

Любовь в художественном произведении обычно выступает как исключительное явление, нарушающее вялое течение повседневности. В «Чайке» это глубокое и трогательное, страдательное чувство погружено в обычный ход жизни. Страдание персонажей молчаливо. Мир героев пьесы напоминает игру в лото с фарсовым выкрикиванием цифр, где жизнь вдруг осознается как «пустая и глупая шутка» (М. Лермонтов), к «которой если привыкнуть, то ничего...» [С XIII, 53], но в такой повседневности комфортно себя чувствуют только Тригорин и Аркадина. Выстрел Треплева ставится автором в один ряд с лопнувшей склянкой с эфиром: смерть героя сравнивается с сосудом, разорвавшимся от долго сдерживаемой, накопившейся энергии. Треплев так и не смог применить себя в этой жизни, отчего вышел из игры, так и не привыкнув к ней.

Фон всей пьесы – общая серая будничность, нарушаемая эмоциональными диалогами, неожиданными звуками. И вместе с тем: «Звуковой строй способствует реализации основного принципа чеховского театра – отказа от поэтики исключительности, ориентации на повседневность, на обычное течение жизни и на заурядных людей в потоке этой жизни» [Тамарли 1993: 48].

Текущие моменты чеховских пьес, «вот-это-бытие» приоткрывают двери в вечность, тем самым суета сует становится онтологически значимой. «Повседневность – жизнь без конца, без края, то, что было, есть и будет, события же относительны, они приходят и уходят. <...> в трагизме чеховском нет силы, сокрушающей навсегда, повседневность выживает <...> События несут разочарованность и разрушение. Пусть поэтому длится, сколько можно, повседневность; и на самом деле, она у Чехова лучше событий внушает нам чувства, которые не способны дать события. Чехов в последних своих драмах привораживает именно зрелищем и музыкой повседневного течения жизни» [Берковский 1985: 313-315].

Читатель погружается в интенцию авторской речи, которая задает необходимое направление мысли, и произведение обретает завершенность, но уже не в тексте, а в личном опыте воспринимающего. Сюжет и повествование становятся вторичными, на первый план выходит особый настрой, передающий онтологическое измерение текста, в котором открывается бытие как потаенная очевидность.

Анализ онтологии повседневности в пьесе «Чайка», рассмотрение ее в свете концепций культуры обыденной, материальной и духовной, высокой, представленной как сочетание жизненного уклада и ментальных форм, отношений между *я* и *ты*, раскрывают перед нами остроту и драматизм проявлений жизни на сломе эпох.

Художественное произведение, как эстетическое осмысление повседневности героями и автором, будучи словесным, изображает конфликт отдельного человека внутри себя и с миром. В рамках пьесы конфликтные состояния зачастую не получают своего разрешения, но эстетическое бытие, художественный мир передают читателю онтологический опыт: человек оказывается «подготовленным» к *со-бытию*, экзистенциальному выбору.

Литература

- Берковский Н.* Чехов – повествователь и драматург // Берковский Н. О русской литературе. Л.: Худож. лит., 1985. С.215-339.
- Городецкий Д.* Между «Медведем» и «Лешим». Из воспоминаний о Чехове // Биржевые ведомости. 1904. 18 июля. № 364.
- Зингерман Б. И.* Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. 384 с.
- Ковшиова М. Л.* Не совсем слова в драматургическом тексте Чехова // Критика и семиотика. 2012. Вып. 17. С. 280-295.
- Кошелев В. А.* Игорь-Северянин о Чехове (К проблеме воздействия Чехова на литературу русского модернизма) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 150-160.
- Скафтымов А. П.* Собр. соч.: В 3 т. Самара: Век #21, 2008. Т. 3. 540 с.
- Тамарли Г. И.* Поэтика драматургии А. П. Чехова. Ростов-н/Д.: Изд-во Ростов. ун-та, 1993. 144 с.
- Ходус В. П.* Импрессионистичность драматургического текста А. П. Чехова. Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2006. 176 с.
- Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
- Шафранова К. А.* Сущность поэзии как онтологическая проблема речи и молчания // Известия Алтайского государственного университета. Философия, социология и культурология. 2011. № 2-2. С. 220-223.

«Чайка» в анимальном разрезе

Аннотация. Пьеса анализируется в аспекте, подсказанном ее названием. Выявляется кардинальная трансформация зоологических образов в «Чайке» по сравнению с предыдущими пьесами, которая соответствует глубокому качественному изменению драматургической концепции Чехова. Анализ основных зоологических мотивов (рыбы, лошади, чайка) выявляет зазор между их эмпирической и интерпретационной семантикой, отменяющий традиционный для драмы монополизм человеческой точки зрения и исключительную значимость человеческой судьбы. Человек смещается на позицию, адекватную его положению в мире. Специфика анимальной образности в «Чайке» демонстрирует принципиальную основу чеховского новаторства в драматургии.

Ключевые слова: Чехов, драматургия, комедия, «Медведь», «Иванов», «Леший», «Чайка».

Razumova, N. Ye.

The Seagull in animalistic context

Abstract. The play by A. Chekhov is studied in the way the very title implies. There revealed cardinal changes in rendering of zoological images in “The Seagull” as compared with preceding plays which conforms to intimate qualitative change in Chekhov’s drama conception. Main zoological motifs (such as fish, horse, seagull and other) reveal a gap between their empirical and interpretative semantics that calls off drama’s traditional monopolism of human point of view and exclusive importance of human fate. Thus, human is removed to a stand corresponding to his position in the world. Specific character of animalistic imagery in “The Seagull” demonstrates a principled innovative stand of Chekhov’s drama.

Key words: Chekhov, plays, comedy, “The Bear”, “Ivanov”, “The Wood Demon” (“Leshiy”), “The Seagull”.

Новизна «Чайки» начинается уже с заглавия, основанного на явно ином принципе, чем прежние – «Иванов» с прямым обозначением главного героя, «Леший», столь же прямо обозначающий центральную проблему, которая недвусмысленно репрезентирована в пьесе. Подобно «Медведю», в заглавии «Чайки» фигурирует представитель животного мира, но если в одноактной «шутке» нет никаких сомнений относительно того, кто и почему имеется в виду, то здесь название ни с кем из персонажей напрямую и бесспорно не соотнесено и ничего определенного не означает. Медведь «Медведя» свободен от всяких связей с реальной фауной. Чайка «Чайки» – и здесь отличие кардинальное – имеет вполне материальную ипостась и не сводится к какому-либо иносказанию.

Разница хорошо видна на фоне, например, «Иванова», где орнитологические образы, наряду с другими (и весьма многочисленными) анимальными, выступают в качестве почти аллегорически прямолинейной метафоры или в составе идиомы: «...а я, куриная слепота, и не вижу...», «Дай же я на тебя погляжу, лебедь белая!», «...сидят нахохлившись, словно петухи мокрые!» [С XII, 26], «...я, старый, мокрый петух...» [С XII, 37], «Коршуны!» [С XII, 40], «А гусиного чаю не хочешь?» [С XII, 45], «...не кур крадем, а по закону да по любви, по междоусобному согласию» [С XII, 48], «...все веселятся, а ты – кра-кра, как ворона» [С XII, 68].

По видимости особое положение здесь занимает сова: на «реальные» крики совы в первом действии неоднократно указывает Анна Петровна; но этот объективно-природный факт совершенно прозрачно корреспондирует с ее скорой смертью от чахотки, а доктором Львовым тут же трансформируется в инвективный штамп «совиное гнездо» [С XII, 10]. Дважды птицы упоминаются вне устойчивой смысловой формулы, но при этом тоже полностью подчиняются субъективной интерпретации – Саши Лебедевой («...светляки <...> светят ночью только для того, чтобы их легче могли увидеть и съесть ночные птицы, а хорошие люди существуют для того, чтобы было что есть клевете и сплетне...» [С XII, 51]) и Иванова («Ехал я сюда, смеялся над собою, и мне казалось, что надо мною смеются птицы, смеются деревья...» [С XII, 71]).

В «Лешем», несмотря на связанную с образом доктора Хрущова экологическую тематику, принципиальных изменений нет. Животные и птицы служат если не элементом реалистической достоверности (в основном как объект хозяйственных забот Юли), то средством оценки и характеристики («Моя старая галка тапан...», «...старый сухарь, ученая вобла» [С XII, 129], «Загорел, оброс... настоящий паук!» [С XII, 135], «...работал день и ночь, как вол...» [С XII, 147], «...точно муха укусила» [С XII, 200] и др.). Обильно представлен орнитологический ассортимент, организованный в значительной мере вокруг оппозиции «канареечное счастье» – «вольная птица» («...счастье мое канареечное, бабье счастье...» [С XII, 195] – «Я бы улетела вольной птицей подальше от всех вас...» [С XII, 165]) и, в противовес мрачному диагнозу доктора Хрущова: «...нет настоящих орлов...» [С XII, 194], приведенный к мажорному императиву «отрастить себе крылья орла» [С XII, 197].

Птицы неизменно выступают в роли прозрачного иносказания, нацеленного на человека. Даже красочный охотничий рассказ Федора Ивановича про невозмутимого филина является, вопреки его заверению («С е р е б р я к о в. К чему же это относится? – Ф е д о р И в а н о в и ч. К филину» [С XII, 196]), не чем иным, как параболой. Драма, по многовековой традиции, остается исключительно и откровенно сосредоточенной на человеке.

В «Чайке», написанной Чеховым после знаменательно долгой и внутренне насыщенной паузы в драматургическом творчестве, положение качественно меняется. Разумеется, человек не уступает сцену животным или птицам, но он перестает быть монополистом мира. Вернее, перестает так рассматриваться автором.

Бесспорно самым приметным элементом «Чайки» является монолог Мировой души. Несмотря на риторические благоглупости («...молчаливые рыбы, обитавшие в воде...» [С XIII, 13]) и комично-неуклюжее соседство «...и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивяки» [С XIII, 13], этот монолог выполняет вполне серьезную функцию заявки на не свойственный прежним пьесам универсальный масштаб сюжета, побуждающий видеть судьбы персонажей в принципиально новом – бытийном – аспекте. И в этом плане весьма примечателен здесь настойчивый акцент на уравнивании людей с животным миром, представленным в полном спектре обитаемых стихий – земли, воды и воздуха.

Можно было бы оставить эту широковещательную декларацию на совести Треплева, но и «большая» пьеса тоже пронизана зоологическими лейтмотивами, главный из которых обозначен заглавием. Однако в самом тексте первым заявляет о себе другой – мотив рыбы. Он проклевывается исподволь, косвенно, в филиппике Треплева против рутинеров, которые «из пошлых картин и фраз стараются *выудить* мораль» [С XIII, 8] (выделено нами. – *Н. Р.*), а затем реализуется в еще 14 словоупотреблениях, ретроспек-

тивно выявляя конкретный объект треплевского сарказма – Тригорина. Из этих словоупотреблений (в число которых наряду с собственно «рыбой» входят также голавли, ерш и окунь) 11 составляют высказывания Тригорина о своем любимом занятии и Нины о том же. Что касается остальных трех, то Сорин однажды говорит о своей «пискаринной жизни» [С XIII, 35], что относится уже к плану литературной цитации, чрезвычайно значимому в пьесе, а два входят в монолог Мировой души, произносимый и потом частично воспроизведенный Ниной.

Таким образом, мотив рыбы разворачивается в двух планах – реальном и метафорическом, которые в последнем действии приходят к непрямому, но принципиальному разногласию: если Тригорин высказывает намерение «завтра утром <...> удить рыбу» [С XIII, 52], то в цитируемом Ниной монологе «молчаливые рыбы» объявляются не существующими более, – противоречие, которое входит в сложный комический арсенал пьесы.

Еще более значительным по частотности является мотив лошадей, составляющий в целом 19 словоупотреблений. Не причастным к нему остается лишь Треплев. Большинство персонажей активно участвует в препирательствах с Шамраевым по поводу ездовых лошадей. Тригорин и Дорн прикасаются к мотиву лишь косвенно, в метафорическом плане: Тригорин – говоря о своем каторжном писательстве («Пишу непрерывно, как на перекладных» [С XIII, 29]), Дорн – пытаясь открыть забаррикадированную Треплевым дверь («Скачка с препятствиями» [С XIII, 59]). Эта ироническая реплика завершает мотив, а открывается он Ниной при ее первом появлении: «...я гнала лошадь, гнала». В контексте фразы этот эмоциональный повтор получает особую подсветку, выявляющую в нем поэтический пафос: «Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала» [С XIII, 9].

Пассивно приобщившись к бытовому транспортному конфликту («Отказать Ирине Николаевне, знаменитой артистке!» [С XIII, 25]), Нина в последнем действии опять говорит о лошадях с особой интонацией, благодаря инверсии возвышающей тему над материальной плоскостью: «Лошади мои стоят у калитки» [С XIII, 58], «Лошади мои близко...» [С XIII, 59]. В результате и этот лейтмотив оказывается реализован в двух планах с драматическим смысловым напряжением между ними.

Заметим попутно, что так же проявляет себя Нина и по отношению к менее выраженному «собачьему» мотиву: после сетований Сорина на еженощный вой (что, с учетом его статуса неизлечимо больного, в принципе соответствует реакции Анны Петровны в «Иванове» на совиный крик, но примечательно лишено интерпретационных подсказок) в устах Нины сходная ситуация получает иную огласовку: «Трезор <...> будет лаять» [С XIII, 10]; легкий поэтический оттенок фразе придает благородная семантика этой собачьей клички: *trésor* (фр.) – ‘сокровище’.

Первенство в интересующем нас аспекте бесспорно принадлежит мотиву чайки, который представлен 24 прямыми словоупотреблениями плюс относящееся к чайке замечание Тригорина: «Красивая птица» [С XIII, 32].

Первое после заглавия упоминание чайки, принадлежащее Нине («...меня тянет сюда к озеру, как чайку...» [С XIII, 10]), очевидно бессмысленно с точки зрения логики, поскольку Нина живет в отцовской усадьбе на берегу этого же озера и для удовлетворения своей тяги не имеет никакой нужды приезжать в усадьбу Сорина; но оно столь же очевидно оправданно с точки зрения художественной прагматики как заявка на монопольную ассоциацию с заглавным образом.

Однако во втором действии эту монополию оспаривает Треплев, утверждая аналогию между собой и чайкой в другом смысловом направлении: «Скоро таким же образом

я убью самого себя» [С XIII, 27]. С претензией Нины на правообладание чайкой он так до конца и не соглашается («...воображение немного расстроено. <...> подписывалась Чайкой» [С XIII, 50]).

Тригорин, вступая в это состязание, интерпретирует чайку в объективном ключе «сюжета для небольшого рассказа», безотносительно к своей персоне, хотя проекция на Нину изначально прозрачна и далее подкрепляется его импрессионистическим воспоминанием: «...в тот ясный день <...>, когда вы были в светлом платье... <...> еще тогда на скамье лежала белая чайка» [С XIII, 34]. Реакция Нины: «Н и н а (*задумчиво*). Да, чайка...» [С XIII, 34] – очевидно отражает значимость для нее той семантической ассоциации, которая касается пророчества о ее будущей судьбе.

Уже отмеченный драматический разлом между эмпирической и интерпретационной гранями зоологических образов в случае чайки особенно акцентирован ее финальным превращением в чучело, лишенное всякого смысла (решительное «Не помню!» [С XIII, 55] Тригорина). Если материальное присутствие чайки в пьесе сводится к аморфно-пассивному состоянию трупа и чучела, то ее семантическая сторона оказывается очень активной и действенной: Нину и вправду неизменно влечет к озеру; Треплев и вправду убивает себя, и даже, очевидно, из того же ружья; тригоринский «сюжет для небольшого рассказа» тоже очевидно сбывается.

Всё это толкает к заключению о превосходстве смыслового плана над реальным; и однако же оно не может быть принято. Противоречит ему то, что говорит и повторяет о себе в последнем действии Нина, принципиально разделяя свою символическую и реальную ипостаси: «Я – чайка... Не то. Я – актриса» [С XIII, 58]. С той же категоричностью отмечается и программировавший ее судьбу «сюжет для небольшого рассказа»: «Это не то... (*Трет себе лоб.*) О чем я?.. Я говорю о сцене» [С XIII, 58].

Вопреки ревнивому скепсису Треплева, не верившего в ее талант, Нина утверждает свою собственную позицию, сознательно-творческую и ответственную, которая в пьесе уже больше ничем не оспаривается, приобретая значимость «последнего слова».

С этой новой позиции Нина по-новому произносит отрывок из монолога Мировой души, который звучит теперь не как «читка» [С XIII, 11], а как самовыражение. Показательно, что монолог на сей раз обрывается перед причитаниями «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно» [С XIII, 13]. Тем самым устраняется доминировавший при первом исполнении мотив хрупкости и уязвимости всего живого, что соответствует заявлению повзрослевшей Нины: «...когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» [С XIII, 58].

Нина выходит из жизненных перипетий не «погубленной», как предрекал «сюжет для небольшого рассказа», но, в отличие от Тригорина, глубоко изменившейся, а в отличие от Треплева – живой и готовой к дальнейшему движению. В своей провалившейся пьесе Треплев писал об устранении всего живого и материального во имя победы духа. Но уже тогда, по ускользавшей от него иронии, озвучивание идеи тотальной элиминации требовало живого голоса, предоставленного Ниной. В последнем действии повтор монолога рельефнее оттеняет произошедшие перемены и усугубляет парадокс: автор идей отправляется исполнять предсказанное всеуничтожение, убивая самого себя, а бывшая Мировая душа погружена в грубую материальную реальность и продолжает жизнь.

В последнем действии «Чайки», по сравнению с первыми тремя, заметно меньше комизма. Маша практически избавилась от мелодраматических штампов, Сорин – от слов-паразитов, Медведенко – от косноязычия; скупо дозируются обильные прежде стилизовые перепады, исчезли анекдоты, парирования реплик, комичная быстрота и предска-

зуюмость эмоциональных реакций и прочие элементы, служившие внешними знаками того глубинного новаторского комизма, который отныне стал присущ пьесам Чехова. Последнее действие погружено в атмосферу почти ненарушимой, порой торжественной серьезности, видимо соответствующей авторскому стремлению не только отмежеваться смехом от того, что в начавшейся после Сахалина новой жизни представляется ущербным и наивным, но и достаточно внятно обозначить альтернативу.

Анимальный след в «Чайке» ведет к той заветной сути пьесы и всей зрелой чеховской драматургии, которая вот уже более века продолжает ускользать от упорных попыток объяснения. Одна из попыток в этом направлении связана с вводимым нами понятием «комедийности» как «специфического качества, определяющего, прежде всего для самого автора, жанровую сущность пьесы» [Разумова, Карпова 2014: 185]. Феномен комедийности составляет ядро чеховского драматургического новаторства: с первого же опыта в жанре комедии Чехов сосредоточивается не на том, что так или иначе отступает от гуманистической системы ценностей, а на самой системе как таковой, ставя под сомнение ее основу – привилегированный статус человека. Уже в «Иванове» начинается размывание центральной позиции личности. Крах Иванова лишь в малой степени может быть объяснен конкретными причинами – нравственно-психологическими, идеологическими, социально-историческими. Объясняя Суворину суть своей пьесы, Чехов дает герою определения, всё более и более укрупняющие смысловой объем образа: «русский интеллигентный человек», «университетский человек», «русский человек», «человек» [П III, 109-115].

Следующим, гораздо более решительным и принципиальным шагом в обновлении драмы стала «Чайка», перекалифицировавшая в комедию то, что считалось драматическим или даже трагическим, когда в центре внимания и всей системы ценностей привычно находился человек и его отдельная судьба.

Новая комедийность осуществляется прежде всего за счет двух взаимосвязанных тенденций: децентрации системы персонажей и необыкновенной актуализации художественного пространства через образ озера, которое выступает «от лица» всего мира.

Вследствие открывающей пьесу попытки Треплева трансформировать озеро согласно своей творческой воле оно прочно ассоциируется с общей для персонажей тягой к литературно-театральному перевоплощению своей жизни, без которого она их не удовлетворяет. Пьеса представляет целый спектр вариантов такого бегства от жизни, вплоть до реально осуществленного Треплевым, наиболее последовательно и полно демонстрирующим неспособность индивида к плодотворному взаимодействию с реальным миром. Своими эстетическими манифестами он вовлекает в поле комедийного осмысления и современную театральную рутину, и безудержные новаторские тенденции, и, что особенно важно, саму концепцию «весь мир – театр», основанную на традиционном антропоцентризме, который возвышает человека над миром.

Каждый из персонажей воспринимает мир не иначе как в отношении к своей собственной судьбе; но несмотря на это прочно утвердившееся в европейской культуре привилегированное, центральное положение индивида, персонажи комедии постоянно тяготеют своей жизнью и то и дело прибегают к помощи той же культуры, которая является для них привычной опорой. С этим связана такая особенность «Чайки», как перенасыщенность всевозможными цитатами, служащая одним из ее специфических комедийных маркеров. Даже Нина, открывая душу перед Треплевым при своем последнем, по всей очевидности крайне драматичном появлении, не может обойтись без привычного цитирования. Чехов обнажил парадоксальность ситуации, когда человек, привыч-

но считая себя центром мироздания, в то же время явно не справляется с этой ролью, предполагающей его ответственность и идентичность, и пытается от нее уклониться.

Благодаря множественным переключкам между персонажами, каждый из которых по отдельности был бы драматичен, их судьбы по-комедийному «девальвируются». Смерть претендента на центральную роль – Треплева – парадоксально определяется в финале как «ничего» («Д о р н. Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло» [С XIII, 60]; подробнее см: [Разумова 2001: 309-310]).

Тем самым индивиду решительно отказано в эксклюзивном положении, которое обосновывалось лишь тем, что он, по прочно утвердившейся культурной традиции, ощущал себя центром мира. Определение пьесы как комедии содержало своего рода вызов, приглашение взглянуть без традиционного пиетета на такие гуманистические святыни, как страдание и даже смерть человека, и непредвзято оценить обоснованность той исключительной роли, которую он себе присвоил по отношению к миру.

Как отметила Н. А. Муратова, «принцип комедийного построения конфликта проявляет себя не только в текстах, жанрово обозначенных как комедии, но является универсальным для драматургической структуры А. П. Чехова» [Муратова 2005: 13]. Однако в пьесах, обозначенных именно как «комедии», особенно четко артикулировано изменение ракурса при взгляде на человеческую судьбу. «Вишневый сад» в целом сохраняет предложенную «Чайкой» небывалую онтологическую оптику, но настраивает ее на новое, сформировавшееся в последние годы жизни, содержание.

«Чайка» стала началом подлинно «чеховской» драматургии именно благодаря этому кардинальному изменению оптики. Прежде безраздельно царивший в драме, человек оказался смещен на позицию, адекватную его положению в реальном мире, природном по своей неотъемлемой сути. Начиная с «Чайки», в пьесах утверждается новая основа драматизма, определяемая не напряженностью на уровне межлических отношений, а тем местом, которое человек занимает в мире; или точнее, субъективными отклонениями в автолокализации.

Человек в драмах Чехова отныне остается прочно впаян в жизнь мирового природного целого с его фундаментальными законами, наглядно проявляющимися в годичном цикле сезонов и динамике погодно-климатических феноменов, в естественном возрастном продвижении персонажей. Анимальный пласт при этом практически сходит на нет, сыграв, наряду с озером, свою «историческую роль» ударных средств, которые были привлечены в «Чайке» для маркировки сознательно осуществляемого качественного сдвига.

Литература

Муратова Н. А. Разрешение конфликта в драмах и комедиях Чехова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2005. 19 с.

Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2001. 521 с.

Разумова Н. Е., Карпова А. Ю. А. П. Чехов и Г. Гауптман: две версии комедийности // Вестник Кемеровского государственного университета 2014. № 4 (60). Т. 3. С. 185-190.

Неуловимые лошади в «Чайке»¹

Аннотация. В статье прослеживается мотив выездных лошадей в «Чайке», связанный с темой побега из усадебного заточения, возможностью или невозможностью для персонажей Чехова обретения свободы.

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», мотив лошадей, тема побега, персонаж, понимание свободы.

Burton, Kendle

The Elusive Horses in “The Seagull”

Abstract. The article follows the motif of parade horses in “The Seagull” which is connected to the theme of escaping the confinement of a manor, and the possibility or impossibility for the Chekhov’s characters to find freedom.

Key words: Chekhov, “Seagull”, horses motif, escape motif, character, understanding of freedom.

В неоднократных просьбах персонажей «Чайки» дать им лошадей прослеживается тщательно проработанный рефрен. Пытаясь – как правило, тщетно – получить лошадей, чтобы вырваться из скуки и духовного заточения в усадьбе Сорина, герои только усиливают его звучание. Мотив отсутствия лошадей вводится с известной долей юмора и становится еще одним подтверждением глупой тирании Шамраева, управляющего в усадьбе Сорина, над представителями высшего социального класса. Этот мотив уже звучал в более ранних пьесах Чехова. <...> С выразительно комичным, но и трогательным деспотизмом слуги по отношению к слабоумному Протеросу мы встречаемся в романе Мэри Маккарти «Группа»². Шамраев глуповат и забавно патетичен в своей ностальгии по театру его юности, но правит в усадьбе железной рукой. Конечно, его абсолютизм – отчасти попытка упорядочить настоящее, а вот его воспоминания – попытка упорядочить прошлое. Но его интересы и воспоминания разделяют не только персонажи старшего возраста. Аркадина говорит: «Вы все спрашиваете про каких-то допотопных. Откуда я знаю!» Забавно, что Шамраев, как и те, кому он не дает лошадей, живет в усадьбе, словно в заточении.

Кроме того, тирания Шамраева отражает общественные и экономические проблемы того времени. Если верить жалобам Сорина, установленные Шамраевым правила совершенно неэффективны: «...Деньги мои пропадают даром. Пчелы дохнут, коровы дохнут, лошадей мне никогда не дают». Впрочем, заточение героев в усадьбе Сорина имеет не только экономические причины, и привнесенная Шамраевым комическая нотка отдается горьким эхом.

¹ Перевод статьи: Burton Kendle. “The Elusive Horses in The Sea Gull.” *Modern Drama* 13 (May 1970). Pp. 63-66.

² «Группа» (“The Group”) – популярный роман американской писательницы Мэри Маккарти. Опубликован в 1962 г. В 1966 г. режиссер Сидни Люмет (выпустит в 1968 г. «Чайку») снял по нему одноименный фильм. – *Прим. ред.*

Когда во втором акте Аркадиной и Полине Андреевне, жене Шамраева, не дают лошадей для поездки в ближайший город, слова Полины Андреевны объясняют нам причину ее недовольства: «Он и выездных лошадей послал в поле. И каждый день такие недоразумения. Если бы вы знали, как это волнует меня! Я заболела; видите, я дрожу... Я не выношу его грубости». Хоть она и способна разумно объяснить свою отвергнутую любовь к доктору Дорну, Полина Андреевна знает, что ее муж никогда не поймет желания обрести свободу, которое движет некоторыми героями пьесы. Для Шамраева лошади, манящие возможностью побега, всего лишь полевые работники, и он не понимает, насколько сам он находится в плену одержимости прошлым.

Иллюзорность возможности обрести свободу через побег становится ясна в тех редких случаях, когда лошадей дают. В третьем акте лошади позволяют Аркадиной и Тригорину успеть на поезд в Москву, где, как она надеется, он забудет о своем страстном увлечении Ниной, которое сам Тригорин называет «любовью». «Какой же смысл бежать от нее?» Окончательное решение Нины уехать в Москву и стать актрисой подтверждает слова Тригорина и демонстрирует бессмысленность задуманного Аркадиной побега. Всем остальным Аркадина объясняет свой отъезд заботой о Косте: «Вот уеду, так и не буду знать, отчего стрелялся Константин. Мне кажется, главной причиной была ревность, и чем скорее я увезу отсюда Тригорина, тем лучше». Но, по иронии судьбы, увозя Тригорина, Аркадина увозит еще себя и Нину – двух женщин, от которых Костя всецело зависит.

Костя, один из немногих, кому окончательный отъезд из усадьбы был бы полезен с точки зрения и карьеры, и внутреннего состояния, вынужден развлекать себя короткими и, что гораздо важнее, бессмысленными поездками на спектакли с участием Нины в разных провинциальных городах: «Я ее видел, но она не хотела меня видеть, и прислуга не пускала меня к ней в номер. Я понимал ее настроение и не настаивал на свидании». Объясняя, почему ей не удалось спасти Треплева, Аркадина обвиняет во всем бедность, а Сорин, хоть и планирует для себя небольшую поездку, объясняет отсутствие в своем характере щедрости тем, что Шамраев плохо управляет хозяйством.

То, что лошади – своего рода насмешка над свободой, подчеркивается в рассказе Сорина о его поездке.

«А р к а д и н а. А в городе что же?

С о р и н. Особенного ничего, но все же. *(Смеется.)* Будет закладка земского дома и все такое...»

Сорин, мучимый ощущением зря потраченной жизни, готов и дальше жить в заточении, лишь бы не думать о неминуемой смерти. Доктор Дорн пытается избавить его от страха смерти, но в итоге лишь усиливает этот страх. «Страх смерти – животный страх... Надо подавлять его. Сознательно бояться смерти только верующие в вечную жизнь, которым страшно бывает своих грехов. А вы, во-первых, неверующий, во-вторых – какие у вас грехи? Вы двадцать пять лет прослужили по судебному ведомству – только всего». Несмотря на то, что Сорин неоднократно говорит о желании перемен, он отказывается отвечать Дорну, чем демонстрирует крайне зауженное понимание свободы.

Тема побега максимально громко звучит в четвертом акте, после немного комичного разговора Маши с ее мужем, школьным учителем Медведенко, который уговаривает ее вернуться домой, к ребенку. Потом Маша говорит Полине Андреевне, что сможет забыть свою любовь к Треплеву, если уедет отсюда: «Главное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семену перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду. Пустяки все это». Но домой она с мужем не едет, как будто чувствует, какие страдания

причиняет Косте приезд Аркадиной и Нины. Добровольное согласие Маши оставаться в эмоциональном плену получает ироничное продолжение – Шамраев не дает Медведенко лошадей, чтобы ехать домой. Упрямый и целеустремленный Медведенко решает идти пешком. Но его решение вернуться к ребенку и иллюзия настоящей жизни принесут ему не больше счастья, чем Маше – ее безвыходная ситуация с Константином.

Единственный персонаж, для которого лошади действительно означают свободу, это Нина. Даже если она не столь талантлива, как ей мечталось, у нее есть страсть к театру и устремленность в будущее, которой нет у Кости. Разговор Треплева и Дорна в четвертом акте подтверждает, что талант у Нины есть.

«Т р е п л е в. <...> 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.

Д о р н. Значит, все-таки есть талант?

Т р е п л е в. Понять было трудно. Должно быть, есть».

Этот разговор показывает, что у Нины есть возможность развить свою «страсть» до уровня «таланта», в то время как прочие персонажи так и будут прозябать в узком мирке усадьбы Сорина. Чуть позже Нина дважды отвергнет предложение Треплева, причем одними и теми же словами: «Лошади мои стоят у калитки» и «Лошади мои близко...» Она пытается оправдать свое решение покинуть и Треплева, и ту жизнь, в которой он погряз. Оправдание это есть показатель жизненной стойкости и правильного понимания свободы, которую символизируют лошади.

В первом акте, в отзыве Медведенко о пьесе Треплева, есть слова, объясняющие, почему у Нины хватает сил воспользоваться лошадьми: «Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов». Эти слова не только высмеивают его манеру изъясняться и показывают, что он и сам не всегда понимает глубину их смысла; они означают, что самый неосведомленный персонаж пьесы способен сформулировать жизненный принцип, движущий остальными: Нине удастся воспользоваться возможностью физического побега, потому что она страстно жаждет свободы; Сорину не хватает этого желания, и он готов довольствоваться временной сменой обстановки; Треплев, несмотря на все разговоры о побеге, даже не пытается воспользоваться лошадьми, которые дразнят других героев мечтой о свободе.

Перевод с английского Марии Ворсановой.

Уговаривание как основная речевая стратегия в пьесе А. П. Чехова «Чайка»¹

Аннотация. Статья посвящена речевой стратегии уговаривания и способам ее выражения в пьесе А. П. Чехова «Чайка».

Ключевые слова: речевая стратегия, диалог, уговаривание, упрашивание, просьба.

Kovshova, M. L.

Persuasion as the Main Verbal Strategy in A. P. Chekhov's Play "The Seagull"

Abstract. The paper considers verbal persuasion and ways of its representation in A. P. Chekhov's play "The Seagull".

Key words: verbal strategy, dialogue, persuasion, blandishment, request.

Уговаривание в русской речевой коммуникации относится к таким стратегиям, которые получили устойчивые языковые средства репрезентации, и эти средства выражаются лексически (эмоционально-оценочная лексика, ментальная лексика, перформативные глаголы и т. п.), синтаксически (структурные схемы), морфологически (наклонение глагола и т. п.), просодически (интонационные показатели, вопросы, которые формируют иллюзию, и т. п.). Изучая речевые стратегии, лингвисты вводят в анализ коммуникативные показатели – речевую ситуацию, роли, цели, интенции, развитие диалогических тактик и т. п. [Арутюнова 1998; Янко 2001].

Уговаривание является более тонкой речевой стратегией, чем просьба, при этом уговаривание в языке чеховской «Чайки» имеет явное и последовательное выражение и потому представляется ключевой для понимания пьесы и ее театральной трактовки.

Согласно словарным толкованиям, определяющей в описании уговаривания является сема убеждения: *уговорить* – ‘убеждая, склонить к чему-н.’; *уговориться* – ‘прийти к взаимному соглашению, договориться, сговориться’ [Ожегов 1981: 732]. В просьбе, в отличие от уговаривания, основное – это призыв, побуждение, но не убеждение; ср. *просьба* – ‘обращение к кому-н., призывающее удовлетворить какие-н. нужды, желания’ [Ожегов 1981: 554]. Уговаривание имеет своей целью убедить и тем самым побудить к действию – склонить к чему-нибудь, заставить сделать что-нибудь, и для осуществления этой цели адресант использует разные способы воздействия на адресата. Безусловно, уговаривание может чередоваться с упрашиванием, однако аргументативная составляющая в уговаривании доминирует. Длительное упрашивание превращается в то, что называется по-русски «канючить»; длительное уговаривание будет выражаться в привлечении разного рода аргументов и чередовании апелляций – к разуму, к чувствам, к личности адресата и др.; см. подробнее о речевых тактиках в: [Иссерс 2006].

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского Научного Фонда (проект № 14-28-00130).

Схема речевой стратегии уговаривания такова: X (адресант) в течение некоторого времени t с помощью различных речевых тактик убеждает Y (адресат) сделать, выполнить (согласиться на выполнение) P (акт, действие). Имеется в виду, что X считает выполнение P правильным для решения сложной ситуации с пользой для Y. Подразумевается, что выполнение P может затрагивать непосредственную сферу интересов X.

Также важно отметить, что уговаривание – не элемент научной дискуссии или публичного диспута; уговаривание принадлежит сфере обыденного общения, и аргументация, используемая адресантом, не нацелена на расширение знаний адресата, на основе которых тот будет формировать свое мнение, придет к убеждению в правильности и необходимости будущих действий. Уговаривание – речевая стратегия для регулирования межличностных отношений, ее важнейшей целью является достижение согласия между адресантом и адресатом в решении вопросов, касающихся в той или иной мере их обоих.

Перформативный глагол *уговаривать* и его видовая словоформа *уговорить* – не самые частотные у Чехова. Однако в тексте пьесы «Чайка» данная лексема все-таки есть: в самом конце второго действия Тригорин советует Нине: «Вот *уговорите-ка* Ирину Николаевну, чтобы она осталась» [С XIII, 31].

Похожий диалог происходит между Машей и Тригориным в самом начале третьего действия. Ср:

Т р и г о р и н. Мне самому не хочется уезжать.

М а ш а. А вы *попросите*, чтобы она осталась [С XIII, 33].

Но между этими диалогами разница – Нине советуют *уговорить* Аркадину не уезжать (и это не просто, на что указывает частица *-ка*, вносящая смысл подзадоривания и подбадривания), а Тригорину советуют о том же *попросить*. Однако и Тригорин пытается уговорить Аркадину, потом переходит от уговаривания к просьбе, к мольбе, но Аркадиной самой удается его уговорить, переубедить. Ни уговоры, ни просьбы на Аркадину не действуют.

Речевые стратегии просьбы и уговаривания «переплетаются» в чеховской коммуникации, поскольку, как и в реальной речи, названные стратегии редко бывают представлены в чистом виде. Однако если просьба у Чехова исследована в разных аспектах [Степанов 2005; Бут 2015], то уговаривание до сих пор не являлось предметом рассмотрения, между тем именно уговаривание видится в качестве основной речевой стратегии в диалогах персонажей.

Уговаривание в пьесе обнаруживается прежде всего по целеориентированности диалогов; будучи важным параметром коммуникации, уговаривание определяет «не только связь отдельных реплик между собой, но и типы, или жанры, человеческого общения, в рамках которых формируются характерные для коммуникации ролевые структуры и виды модальностей» [Арутюнова 1998: 649]. В диалогах пьесы «Чайка» доминируют прескриптивные, по классификации Н. Д. Арутюновой, диалоги, включающие обмен ценностями и мнениями и регулирующие действия и поступки. Для них характерно обилие иллокутивных глаголов, употребительных в прескрипциях, развертывание прескрипций за счет мотивировок (аргументов), явное или скрытое инструктирование относительно условий и способов осуществления действия. Высокая вероятность отказа в исполнении действия стремительно развивает тактику воздействия на адресата, движет диалог; под воздействием доводов адресанта развивается «речеповеденческий потенциал» адресата, его сопротивление уговорам, но это сопротивление развивает, в свою очередь, «арсенал» уговаривания.

Однако уговаривание – особый вид прескриптивного (предписывающего) диалога, и его текстовая структура, в отличие от спора, дискуссии, не определяется исключительно логическими отношениями (аргумент, возражение, опровержение, обоснование и пр.). Психологическая установка уговаривания – убедить адресата в том, чтобы тот выполнил определенное действие – диктует разные способы ведения разговора, в том числе вовлечение упрощения в качестве «рессорной», смягчающей тактики, а также превращение прескриптивного диалога в эмоционально-психологический или в праздноречевой (по Н. Д. Арутюновой), когда уговаривание «прячется» под жалобами или опасениями, под общими рассуждениями о тяготах жизни или о прекрасном будущем, – благодаря всему этому уговаривание принимает вид более непринужденного общения. Подобное общение, характерное для чеховской и, в целом, русской коммуникации, грешит субъективностью в оценках или праздностью суждений и не имеет явной практической цели, однако имплицитно эта цель присутствует, и такие диалоги активно способствуют регулированию межличностных отношений, стимулируют психологическую поддержку собеседников, создают аксиологическое и эмоциональное согласование. Уговаривание в том или ином тактическом «виде» идет сквозной нитью через весь текст пьесы, в которой уговаривают все – Полина Андреевна, Сорин, Дорн, Маша, Медведенко, Треплев, Тригорин, Аркадина, Нина Заречная. Никого не уговаривают только Шамраев и слуги. Рассмотрим, какими способами уговаривание выражено в языке пьесы.

Начнем с **Полины Андреевны**. Она самый убежденный в своей речеповеденческой стратегии адресант, стремящийся склонить Дорна к известному действию – жениться на ней. Почему это именно уговаривание, а не упрощение? Полина Андреевна абсолютно уверена в своей позиции, она не просит, а настойчиво пытается склонить Дорна к действию убеждением, ее уговаривание длительно, интенсивно и последовательно.

Способы уговаривания Полины Андреевны – прямые и провокативные: это и прямая апелляция к адресату, и попытка пробудить жалость, и указание на его долг по отношению к ней. Полина Андреевна прямо заявляет, что страдает, а Дорн – мужчина, которого она давно любит и который с ней связан многолетними близкими отношениями, и к тому же он врач. Ср.:

П о л и н а А н д р е е в н а. Становится сыро. Вернитесь, наденьте калоши. <...> Вы не бережете себя. Это упрямство. Вы – доктор и отлично знаете, что вам вреден сырой воздух, но вам хочется, чтобы я страдала; вы нарочно просидели вчера весь вечер на террасе... <...> Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной <...> Пустяки, для мужчины не старость. Вы прекрасно сохранились и еще нравитесь женщинам.

Д о р н. Так что же вам *удобно*? (указание на волитивный модус, доминирующий в речах Полины Андреевны).

П о л и н а А н д р е е в н а. Перед актрисой вы все готовы падать ниц. Все! <...> Женщины всегда влюблялись в вас и вешались на шею... <...> (*хватая его за руку*). Дорогой мой! [С XIII, 11-12].

Языковые средства Полины Андреевны для выражения уговаривания составляют обширный арсенал: повелительное наклонение у глаголов, перформативное заявление своего мнения, аксиологически заряженная лексика, оценочность суждений, постоянная характеристика адресата, прямая апелляция, т. е. использование обращения для формирования призыва к действию.

Входят разные лица, действие продолжается, все готовятся смотреть представление по пьесе Константина Третьякова, но уговаривание не окончено, оно не знает перерыва на

время и пространство, это уговаривание скоро продолжится и обозначит себя все тем же «заходом» – проявлением заботы о близком человеке, Дорне:

По л и н а А н д р е е в н а. Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь [С XIII, 14].

Эти слова равнодушного зрителя окончательно прерывают представление, все рушится, самолюбие Треплева страдает, но Полина Андреевна даже не замечает того, что произошло: ее цель – Дорн. По окончании этой сцены Полина Андреевна уходит вместе со всеми, начинается действие второе, но уговаривание не окончено, и она вновь приступает к Дорну:

По л и н а А н д р е е в н а <...> Я заболеваю; видите, я дрожу... Я не выношу его <мужа> грубости. (*Умоляюще.*) Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе... Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать... [С XIII, 24].

Модус волитивного плана, имеющий значение волеизъявления и необходимости, опущен, это уговаривание, а не приказ, однако убежденность в правильной программе действий присутствует в аргументе «*Время наше уходит*»; ее настойчивость не может принять форму императива, но эта форма легко восстановима в реплике: «*хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать*»; ср. также прямой императив: «*возьмите меня к себе*». Императивность и стремление к аксиологическому и эмоциональному согласованию между ней и Дорном создаются путем использования Полиной Андреевной аксиологических понятий, а также включением жалобы на грубость мужа, скоплением оценочных номинаций в обращении, которые интенсифицируют уговаривание.

Эксплицируя собственное интенциональное состояние, Полина Андреевна в то же время постоянно апеллирует к модусу собеседника, к его чувствам: «*видите, я дрожу*». И в ответ слышит:

Д о р н. Мне 55 лет, уже поздно менять свою жизнь [С XIII, 26].

И он это ей уже говорил в первом действии в ответ на упрек, что ему «нравится Ирина Николаевна», то есть Аркадина.

Уговаривание Полины Андреевны осуществляется преимущественно через взаимодействие грамматически маркированных (повелительное наклонение), модальных и оценочных компонентов высказывания – модусов, отражающих интенциональное состояние говорящих. Реплики скреплены темой, тезисом, но различаются своими «модусами», отношением к теме, а также доводами. Реакции Дорна обнаруживают речевую стратегию возражений и отговорок. Они нарушают заданную адресантом, Полиной Андреевной, программу и вместе с тем не нарушают связности диалога. Собеседникам понятны желания друг друга, и словесная оболочка, в которую облечены решения этих «контрагентов», не скрывает сути: она наступает, он отражает наступление.

Ср. прямую и провокативную апелляции к модусу Дорна:

По л и н а А н д р е е в н а. Я знаю, Вы *отказываете* мне, потому что, кроме меня, есть женщины, которые вам близки. <...> Я понимаю. Простите, я *надоела* вам...<...> Я страдаю от ревности. Конечно, вы доктор, вам нельзя избегать женщин. Я понимаю... [С XIII, 26].

Уговаривание – не только речевая, но всегда и речеповеденческая стратегия, и потому важно указать на ремарки, «поддерживающие» ситуацию уговаривания-убеждения. Полина Андреевна отнимает цветы, которые Дорну подарила Нина Заречная, говорит глухим от недобрых чувств голосом, рвет цветы. Она ведет себя, как человек, не сумевший уговорить, убежденный в своей правоте сильный человек, агрессор, который не уговорил, не добился своего, не победил своего собеседника.

Только в действии третьем, прощаясь с Аркадиной, Полина Андреевна признает свое поражение. Она пускается в праздноречие, выражая свои эмоции, когда произносит уже звучавшую ранее реплику: «Время наше уходит!» [С XIII, 43]. Однако это праздноречие «вплетено» в основную ее стратегию: перевода уговаривание с Дорна на другой адресат – на самое себя, она в тех же словах, что когда-то уговаривала Дорна, начинает уговаривать саму себя смириться. Ее сильная позиция – не просящего, а уговаривающего человека, который знает, как нужно сделать, и хочет убедить в этом другого – проявляется и в четвертом действии, когда Полина Андреевна уговаривает Треплева быть поласковее с ее Машенькой. Полина Андреевна говорит комплименты, использует прямые апелляции: «*Милый Костя, хороший*», приводит аргументы: «*Она славненькая*»; «*Женщине ничего не нужно, только взгляни на нее ласково*» и т. п., ее поведение в целом демонстрирует силу и уверенность: смотрит в его рукопись, проводит рукой по его волосам и т. п. [С XIII, 46-47]. Очень настойчивая и сильная женщина.

Теперь Сорин.

Очень интересно, как уговаривает Сорин доктора Дорна лечить его – именно уговаривает, а не просит, поскольку целенаправленно приводит аргументацию, убеждает, сильно, сдержанно, мягко, но настойчиво. Через весь текст пьесы Сорин высказывает, не отпуская, свое мнение, оно у него твердое.

Так же твердо он получает отказ и контр-уговаривание от Дорна, по сути, парадоксальное в устах врача – не лечиться; речеповедение Дорна тоже сдержанное, и потому оба собеседника прибегают к различным импликатурам (например, косвенным упрекам и порицаниям), «рессорным», смягчающим приемам (например, к сентенциям и риторическим восклицаниям).

Ср. в действии втором:

С о р и н. Я рад бы лечиться, да вот доктор *не хочет* (апелляция к модусу Дорна).

Д о р н. Лечиться в шестьдесят лет!

С о р и н. И в шестьдесят лет жить хочется [С XIII, 23].

«Дуэль сентенций» продолжается, и Дорн пускается в праздноречие об обезличенности пьющих и курящих, но Сорин не отпускает основной модус и тему, наступает в своем уговаривании-убеждении, используя аксиологические понятия, прямой упрек, косвенное обвинение доктора в бездействии. Ср.:

С о р и н (*смеется*). Вам хорошо рассуждать. Вы пожили на своем веку, а я? <...> жить мне очень хочется. Вы сыты и равнодушны и потому имеете наклонность к философии, я же хочу жить... <...>

Д о р н. *Надо относиться к жизни серьезно, а лечиться в шестьдесят лет* (прямое возвращение к теме как открытое противостояние) <...> это, извините, *легкомыслие* (ответное обвинение) [С XIII, 23-24].

Так же будучи уверен в правоте своего мнения, Сорин мягко, не так долго, как в разговоре с Дорном относительно себя, но очень настойчиво, аргументированно уговаривает Аркадину взять его с собой в город. Еще более настойчиво он уговаривает ее помочь деньгами сыну, Константину Треплеву:

С о р и н (*насвистывает, потом нерешительно*). Мне *кажется* (мягко выраженный волюнтаривный модус адресанта), самое лучшее, если бы ты... дала ему немного денег. Прежде всего ему *нужно* (волюнтаривный модус адресанта) одеться по-человечески и всё. *Посмотри* (апелляция к модусу адресата), один и тот же сюртучишко он таскает три года, ходит без пальто <...> [С XIII, 36].

В ответ на отказ Сорин смеется и насвистывает, и данная тактика высвобождает негативные эмоции, создает «рессорное», смягчающее действие: чем больше он посмеивается и насвистывает, тем больше выскажет, чтобы убедить «контрагента», при этом близкого, родного человека, свою сестру. Насвистывая, Сорин снова и снова принимается убеждать – с помощью аксиологических понятий, предикатных апеллятивов, выражающих его добрые чувства к адресату, которые могли бы пробудить ответные чувства, комплиментов. Ср.:

С о р и н. Прости, *милая*, не сердись. Я тебе *верю*... Ты *великодушная, благородная женщина*.

А р к а д и н а (*сквозь слезы*) (слабая позиция, даже если эти слезы театрального характера). Нет у меня денег!

С о р и н. *Будь у меня деньги*, понятная вещь, я бы сам дал ему (провокативная апелляция к морально-нравственным качествам адресата) <...> Ты *добрая, милая* (предикатные апеллятивы)... *Я тебя уважаю*... [С XIII, 36].

По Н. Д. Арутюновой, «в апеллятиве могут употребляться, а иногда и сочетаться идентифицирующие и предикатные (субъективно-оценочные) дескрипции. При этом в обращении, представляющем собой прагматическую вставку в высказывание, выбор номинации непосредственно обусловлен ситуацией общения <...> Апеллятив не только называет или обзывает адресата, он его призывает <...> Именно в апеллятиве сосредотачивает говорящий энергию призыва» [Арутюнова 1998: 115-117].

Уговаривает ли кого-нибудь в пьесе **Тригорин**? Уговаривает только один раз. Это действие третье, диалог с Аркадиной, когда в нем поднимается уверенность, складывается убежденность и возникает сильное желание не только убедить Аркадину, но и прийти к согласию с ней. Он ведет себя честно и открыто; его речь – не просьба, а убеждение. Тригорин неоднократно использует глагол совместного действия – «*останемся*», и даже *умоляю* им употреблено в контексте аргументации. Тригорин настойчиво и длительно применяет разные тактики, апеллирует к разуму, к чувствам, к качествам адресата, концентрированно использует аксиологическую лексику, в его речи доминируют глаголы в повелительном наклонении. Обращение и предикатные дескрипции в отношении Аркадиной также служат уговариванию.

Ср. по всему диалогу идущие доводы Тригорина:

«Будь мне другом». *«Взгляни на это как истинный друг»*. *«Отпусти. Ты способна на жертвы»*. *«Будь ты тоже трезва, будь умна, рассудительна»*. *«Если захочешь, ты можешь быть необыкновенною»*.

Он спорит, он приводит в диалоге с Аркадиной свои, очень личные, аргументы: «Любовь юная, прелестная <...> на земле только она одна может дать счастье! <...> Какой же *смысл* (слово, указывающее на апелляцию к разуму адресата) бежать от нее? <...> *Не понимает! Не хочет понять!* (ментальная лексика, также указывающая на попытку воздействовать убеждением) [С XIII, 41].

И тут начинается контр-уговаривание, в котором переплетены апелляция к разуму и чувствам; ее уговаривание носит театрализованный характер. Аркадина применяет по отношению к Тригорину идентифицирующую и предикатную (предикатную) апелляцию, аксиологические понятия, комплимент, просоидические способы в гиперболизированном исполнении (интонацию для выражения восхищения, мольбы, жалобы и др.), риторические вопросы и др.:

А р к а д и н а. Неужели я уже так стара и безобразна <...> Мой прекрасный, дивный... Ты, последняя страница моей жизни! (*Становится на колени.*) <...> мой изу-

мительный, великолепный, мой повелитель. Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России <...>

Т р и г о р и н. У меня нет своей воли. <...> Нет уж, поедем вместе.

А р к а д и н а. Как хочешь. Вместе, так вместе... [С XIII, 42].

Аркадина сумела его уговорить, но к согласию они приходят лишь на словах: Тригорин понял, что ему уговорить ее не удалось и никогда не удастся, и далее он будет действовать иначе.

Нина в конце второго действия уговаривает Тригорина, утешает его в ответ на исповедь-жалобу, приводит аргументы в защиту его положительных качеств:

Н и н а. Вы заработались, и у вас нет времени и охоты сознать свое значение. Пусть вы недовольны собою, но для других вы велики и прекрасны! Если бы я была таким писателем, как вы <...>

Умея оценить способность убеждать, Тригорин советует Нине: «Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась» [С XIII, 31].

Но главной особенностью пьесы «Чайка», весьма созвучной русской речевой коммуникации, является самоуговаривание.

Уговаривают себя: Маша, Треплев, Нина Заречная. Только удастся ли им это?

Маша уговаривает себя разлюбить Треплева. Она часто пускается в праздноречевой монолог, адресатом которого является любой собеседник; по сути, это автокоммуникация, маркерами которой, в частности, служат императивы, обращенные к себе. Так, см. действие второе, в разговоре с Дорном и Аркадиной:

М а ш а. А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давным-давно <...> *Надо* встряхнуться, сбросить с себя все это [С XIII, 21].

Ср. также в действии третьем в разговоре с Тригориним:

М а ш а. <...> если бы он ранил себя серьезно, то я не стала бы жить ни одной минуты. А все же я *храбрая*. *Вот взяла и решила: вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву* (Эти же слова она будет повторять себе и в дальнейшем, как заклинание). <...> Любить безнадежно, целые годы все ждать чего-то... А как выйду замуж, будет уже не до любви <...> [С XIII, 33].

Она не просто говорит о своих чувствах, она себя уговаривает изменить жизнь и изменяет ее – выходит замуж за Медведенка, у них рождается ребенок. Только уговорить себя не получается. Ср. в четвертом действии, когда Маша не уходит, несмотря на просьбы мужа, домой, к их маленькому ребенку, а остается рядом с тем, кого любит, с Треплевым, и при этом продолжает уговаривать себя, взяв в своем уговаривании в качестве опорного аксиологическое слово «пустяки» (и его квазисиноним «глупости»), издавна позволяющие русскому человеку перемещать приоритеты на шкале ценностей, психологически справляться с трудностями. Императивы в речи Маши постоянно обращены на самое себя.

М а ш а. <...> *Пустяки* (в ответ на то, что надо кормить ребенка.) Его Матрена покармивает [С XIII, 45].

Говорит матери: «Все *глупости*. Безнадежная любовь – это только в романах. *Пустяки*. Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать, ждать у моря погоды... Раз в сердце завелась любовь, *надо ее вон*. Вот обещали перевести мужа в другой город. Как переедем туда – все забуду... *с корнем из сердца вырву*. <...> Главное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семену перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду. *Пустяки* все это [С XIII, 47].

Треплев уговаривает себя, что любит мать – эгоистичную, холодную, расчетливую,

но в диалогах с ней он постоянно сбивается на истинное понимание дел и начинает страстно обвинять Аркадину в жадности, бессердечии, жестокости. Ср.:

Т р е п л е в. <...> Ее подняли без чувств, ты все ходила к ней, носила лекарства, мыла в корыте ее детей. Неужели не помнишь? (апелляция к качествам адресанта).

А р к а д и н а. Нет. <...>

Диалог ведется Трепловым очень терпеливо, но попытки уговорить себя и, может быть, свою мать в том, что она добрая и чуткая, постоянно терпят неудачу; ср.:

Т р е п л е в. Скряга!

А р к а д и н а. Оборвыш! [С XIII, 38-40].

Нину Заречную Треплев не уговаривает, не убеждает полюбить его, – он, взывая к ее чувствам, высказывает свою любовь, он жалуется и молит о жалости; ср.:

Т р е п л е в. Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в под-земелье <...> Оставайтесь здесь, Нина, умоляю вас, или позвольте мне уехать с вами! [С XIII, 57].

Нина уговаривает и себя, и всех, что все прекрасно, и что было прекрасно, и пре-красно будет. Это уговаривание-исповедь, уговаривание-проповедь, и потому оно слож-но. Ср.:

Н и н а. <...> Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пья-нею на сцене и чувствую себя прекрасной <...> 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. <...> Хорошо было прежде, Ко-стя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните? <...> [С XIII, 58-59].

В своем порой монотонном, порой страстном монологе, который не могут прервать реплики Треплева, Нина освобождается от его и своих жалоб и утешений, мольбы и от-казов, она движется от уговаривания себя к более сильной позиции – к пониманию себя, к познанию, и потому перебирает различные способы определения.

Н и н а. <...> Я – чайка... Нет, не то. <...> Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну, да!... Я – чайка. Нет, не то... [С XIII, 57-58].

Итак, уговаривание – важная речевая стратегия в коммуникации пьесы «Чайка», персонажи которой – кто в большей степени, кто в меньшей – уговаривают другого в стремлении прийти к согласию. Не имеют права уговаривать слуги, не стремятся угова-ривать никого грубый Шамраев, и так мягко уговаривает свою Машу Медведенко, что уговаривание сводится к упрощению. Все же главные персонажи чеховской «Чайки» уговаривают, каждый своего «контрагента», и склоняя собеседника выполнить то или иное действие, они убеждены в правильности «программы действий», они стремятся прийти к согласию и потому уговаривают длительно, настойчиво и целеустремленно. Стереотипу, который сложился в отношении чеховских персонажей «Чайки» – что мно-гие из них слабые, упрощающие, нуждающиеся в снисхождении, – противоречит сам текст пьесы. Тот, кто уговаривает (а не упрощает), всегда находится в сильной пози-ции по отношению к собеседнику, потому что уверен в правоте своей позиции, и каж-дый по-своему уговаривает убеждая. Убежденное уговаривание становится в чеховской коммуникации помехой на пути к согласию, каждый уверен в своем – и каждый не со-глашается с позицией другого. Коммуникация в пьесе «Чайка» стремится к равновесию, но достичь согласия не удастся, мир рушится, и в этом разрушенном мире продолжают жить или те, кто не замечает страданий других, или те, кто сумел уговорить себя прими-риться с жизнью, или те, кто способен терпеть и надеется на чудо.

Литература

- Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1998. 895 с.
- Бут А. С.* Семантика понимания в драматургическом тексте А. П. Чехова: Лингвистический анализ. М.: ЛЕНАНД, 2015. 136 с.
- Иссерс О. С.* Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М.: URSS, 2006. 284 с.
- Ожегов С. И.* (отв. ред.). Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1981. 816 с.
- Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки русской культуры, 2005. 400 с.
- Янко Т. Е.* Коммуникативные стратегии русской речи. М.: Языки славянской культуры, 2001. 384 с.

Асклепий или Аполлон? Загадочный образ доктора Дорна в пьесе А. П. Чехова «Чайка»

Аннотация. В данной статье анализируется образ доктора Дорна на основе его сопоставления с другими фигурами врачей, представленными в чеховской драматургии (Львовым, Хрущовым, Астровым и Чебутыкиным). На основе проделанного многоуровневого анализа автор приходит к выводу об исключительности образа Дорна. Особенностью персонажа является наличие в нём элементов автобиографизма, прослеживающихся как в профессиональном контексте (Чехов-писатель, Чехов-врач), так и на уровне конкретных фактов из биографии Чехова. Обосновывается мысль о том, что Дорн выступает выразителем авторской позиции, его alter ego.

Ключевые слова: образ врача, медицинский дискурс, авторская позиция, элементы автобиографизма.

Sacre, N. V.

Asclepius or Apollo? Enigmatic image of Doctor Dorn in Chekhov's play «The Seagull»

Abstract. The article proposes the analysis of the image of Doctor Dorn through the comparison with other doctors presented in Chekhov's plays (L'vov, Khrushchev, Astrov and Chebutykin). Based on this multi-criteria analysis, the author of the article highlights the hypothesis that the figure of Dorn is distinguished from others. The particularity of this character consists in the presence of autobiographical elements raised in the professional context (Chekhov as an author, Chekhov as a doctor) as well as in real facts from Chekhov's biography. Dorn is revealed as the alter ego of the author.

Key words: image of the doctor, medical discourse, the position of the author, autobiographical elements.

Медицина поистине есть самое благородное из всех искусств.

Гиппократ

Врач – существо вдохновенное, обладающее особым даром,
Бог наделил его способностью проникать в сущность жизненной
силы, как пророкам он дал очи, чтобы прозревать будущее,
поэту – способность воссоздавать природу, музыканту – располагать звуки
гармоническим строем, прообраз которого, быть может, в мире ином!

Оноре де Бальзак. «Шагреневая кожа»

Доктор Дорн занимает особое место в системе персонажей самой «странной» [П VI, 58] и загадочной чеховской пьесы «Чайка». Существенно, что Вл. И. Немирович-Данченко выделял его среди других персонажей пьесы: «Есть только одно лицо, требующее большой сценической опытности и выдержки, – это Дорн» [Переписка А. П. Чехова 1984, т. 2: 160].

Исключительность Дорна выражена главным образом не в том, что он, как и автор, является врачом. Дорн стоит особняком в галерее персонажей-врачей других чеховских

пьес – Львова («Иванов»), Хрущова («Леший»), Астрова («Дядя Ваня») и Чебутыкина («Три сестры»).

Дорн – единственный врач в драматургии Чехова, ни разу не поставленный писателем в унижительное или неловкое положение и изображённый без вредных привычек. Так, Астров, в отличие от Дорна, имеет привязанность к спиртным напиткам, а Чебутыкин периодически находится в запоях. Напротив, Дорн, верный своему профессиональному долгу, предостерегает окружающих о разрушительной силе алкоголя, убивающего достоинство человека:

Д о р н. Вино и табак обезличивают. После сигары или рюмки водки вы уже не Петр Николаевич, а Петр Николаевич плюс еще кто-то; у вас расплывается ваше я, и вы уже относитесь к самому себе, как к третьему лицу – он [С XIII, 23].

Начиная с внешней характеристики, Дорн превосходит своих коллег: сохранивший своё обаяние, он всё ещё слышит покорителем женских сердец, несмотря на свой возраст:

А р к а д и н а. Jeune premier'ом и кумиром всех этих шести усадеб был тогда вот, рекомендую <...>, доктор Евгений Сергеевич. И теперь он очарователен <...> [С XIII, 16].

П о л и н а А н д р е е в н а. Вы прекрасно сохранились и ещё нравитесь женщинам [С XIII, 11].

Дорн младше Чебутыкина всего лишь на пять лет, но последнего уже называют «стариком». Нервные метания Астрова, утратившего цель и смысл жизни, отражаются на его внешнем облике:

М а р и н а. <...> теперь постарел. И красота уже не та. Тоже сказать – и водочку пьёшь [С XIII, 63].

Е л е н а А н д р е е в н а. У этого доктора утомлённое, нервное лицо [С XIII, 74].

Астров не любит ни людей, ни жизнь (для него она не удалась), а сам себя называет «пошляком»: «Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю...» [С XIII, 64]. Дорн, напротив, вполне удовлетворён прожитой жизнью: «<...> я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен <...>» [С XIII, 19].

Дорн – резонёр, он умеет выслушать, успокоить; именно у него ищут утешения и интересуются его мнением. Он выполняет своеобразную функцию «няни», отсутствующей в данной пьесе. Львов из пьесы «Иванов», напротив, со своим чувством рационализма провоцирует многочисленные конфликты, доведя до самоубийства главного героя. Хрущова упрекают в чёрствости, подобно Львову:

О р л о в с к и й. Идея-то идеей, но надо, брат, иметь еще и эту штуку... (*Показывает на сердце.*) Без этой штуки, душа моя, всем твоим лесам и торфам цена грош медный... [С XII, 178].

Прозрение наступает к концу пьесы, и Хрущов признаётся окружающим: «Во мне сидит леший, я мелок, бездарен, слеп <...>» [С XII, 194].

На интеллектуальном уровне Дорн, изображённый тонким ценителем и знатоком искусства, также превосходит своих собратьев из других пьес. Чехов доверяет размышления об искусстве именно Дорну, оказавшемуся единственным, кто оценил пьесу Треплева. Доктор, а не профессиональный писатель Тригорин, даёт советы начинающему литератору Треплеву. Здесь Дорн, не скрывая эмоций, сбрасывает привычную для себя маску равнодушия и сдержанности:

Д о р н. Вы взяли сюжет из области отвлечённых идей. Так и следовало, потому что художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. <...> Но изображайте только важное и вечное. <...> В произведении должна быть ясная, определённая мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пой-

дѣте по этой живописной дороге без определённой цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас [С XIII, 18-19].

В отличие от Дорна, многие чеховские врачи не наделены высоким интеллектуальным уровнем. Так, Чебутыкин не скрывает, что ни разу не прочитал ни одной книги. Если Дорн изображён с книгой в руках, то атрибутом Чебутыкина выступает газета, в которой его интересует главным образом светская хроника или советы от выпадения волос. Доктор Соболев из рассказа «Жена», как и Чебутыкин, признаётся, что уже годами не берёт книгу в руки. В «Дуэли» доктор Самойленко говорит, что никогда не читал Толстого. Врач Нещапов из рассказа «В родном углу», ставший богатым промышленником, не испытывает никакой тяги к чтению: «Когда говорили о литературе <...>, то по лицу Нещапова видно было, что это его нисколько не интересует и что уже давно, очень давно он не читал ничего и читать не хочет» [С IX, 319].

Сопоставить Дорна и Чебутыкина можно также на «музыкальном» уровне. Чебутыкин в последнем действии напевает «Тарара... бумбия... сижу на тумбе я...» [С XIII, 174], русский вариант модной в то время англо-американской шансонетки («Ta-ra-ra Boom-de-ay») о преходящести и бессмысленности жизни, которую исполняли в парижском кабаре Фоли-Бержер. Репертуар Дорна более серьёзен и разнообразен: романсы («Не говори, что молодость сгубила») на стихи Н. А. Некрасова, «Я вновь пред тобою...» на слова В. И. Красова, «Месяц плывёт по ночным небесам» К. С. Шиловского), а также ария Зибеля из оперы Ш. Гуно «Фауст» («Расскажите вы ей, цветы мои...»). Герои-врачи, исполняющие романсы, встречаются также и в чеховских рассказах: Коростелев в «Попрыгунье» и молодой Старцев в «Ионыче». Примечательно, что поющий доктор изображён также М. Салтыковым-Щедриным в «Господах Головлевых». Андрей Осипыч, лечащий врач семьи Головлевых, постоянно «мурлычет» строку из арии Елены «... Кувыркoм, кувыркoм, ку-выр-кoм по-ле-тит!» из оперы-буфф Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена». Здесь угадывается двойной смысл: сатирический отсыл к персонажу-маске Доктора итальянской комедии дель арте, а также перевод наречия «кувыркoм» из буквального смысла в переносный – нравственное падение, которое коснётся практически всех персонажей романа, в том числе и доктора. Со своей стороны, Чехов «камуфлирует» за лирическими строками романсов настоящие чувства и эмоции Дорна во избежание мелодраматической тональности через прямые реплики.

Профессиональная принадлежность к медицине выражена у разных персонажей Чехова также по-разному. Чебутыкин сам признаётся в своей профессиональной некомпетентности: «Думают, я доктор, умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего <...>» [С XIII, 160]. Хрущов, несмотря на свою социальную активность, признаётся, что медицина ему опротивела. И Хрущов, и Астров больше интересуются лесом и защитой окружающей среды, чем медициной. Львов не бежит после выстрела к Иванову, как это сделает Дорн после выстрела Треплева. А вот какую характеристику врача даёт себе Дорн: «Во мне любили главным образом превосходного врача. Лет десять-пятнадцать назад, вы помните, во всей губернии я был единственным порядочным акушером» [С XIII, 11].

Позволим себе небольшое отступление по поводу изображения Чеховым образа врача в контексте медицинского дискурса. Начиная с 1890-х годов, чеховский персонаж-врач отдаляется от медицинской практики, постепенно выходя за пределы своего профессионального поля. Во многих произведениях Чехова (например, «В родном углу», «Три года») врач ассоциируется с косностью, мещанством; он отягощён бытовыми проблемами. Доминируют мотивы скуки, физической усталости в погоне за хлебом

насушным, где нет больше места высоким гуманистическим идеалам. В подобной ситуации, измученный материальными проблемами, герой находит выход, изменив подход к своей профессии. Теперь медицинская практика для него – это прежде всего источник обогащения. Таким образом, чеховский врач перестаёт лечить. Особенно наглядна эта эволюция образа в пьесах: врач постепенно сдает свои позиции, отдаляясь от медицинской практики, заменяя её другой деятельностью (подобно Хрущову или Астрову), или уже ничего не делает, просто заполняя пространство (как Чебутыкин, последний персонаж-врач, изображённый Чеховым), и в конце концов исчезает. Сама медицина у Чехова постепенно перестаёт существовать, а врач исчезает вместе с Чебутыкиным. Следуя этой логической цепочке, становится понятно, почему врач не появляется в последней чеховской пьесе «Вишнёвый сад».

Доктор в чеховской драматургии не имеет ни семьи, ни детей. Он одинок, кроме Хрущова, который, по замыслу автора, готов жениться на Соне, однако в «Дяде Ване» Астров (как известно, переработанный образ Хрущова) так и не сможет сделать Соне предложение. Дорн не представляет в этом смысле исключение – он одинок и у него нет детей. Остаётся догадываться, почему Чехов не развил тему его тайной любви к Аркадиной. Впрочем, Дорн сам отказывается от ампулы героя-любовника, заявляя, что его больше любили в роли врача. Как заметил З. С. Паперный, говоря о чувствах Маши к Треплеву, любовь в чеховской драматургии «несюжетоспособна» [Паперный 1982]. В пьесе практически нет указаний на отношения Дорна и Аркадиной; лишь однажды автор свёл их вместе при чтении книги Мопассана «На воде». Намёк на привязанность Дорна к Аркадиной прочитывается в двух репликах-упрёках Полины Андреевны, обращённых к доктору:

Полина Андреевна. Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной... вы не замечали холода. Признайтесь, она вам нравится...» [С XIII, 11];

Полина Андреевна. Я знаю, вы отказываете мне, потому что, кроме меня, есть женщины, которые вам близки [С XIII, 26].

Со своей стороны, Дорн предпочитает говорить о себе нейтральным тоном и не показывать свои чувства. Возможно, его душевные раны скрываются за романсами, которые он напевает в пьесе. Так, Г. И. Тамарли предполагает, что романс А. Алябьева на слова В. Красова о неразделённой любви, «Я вновь пред тобою...», является аллюзией на отношения Дорна и Аркадиной [Тамарли 2012: 30-31].

Итак, несмотря на такую общую черту всех образов врачей в чеховской драматургии, как одиночество, именно Дорн окружён неким тайным ореолом, за его образом угадывается много недосказанного, неразвившихся сюжетов, как, например, вопрос о его отцовстве. В финальной сцене первого действия более ранней редакции «Чайки» Дорн оказывался отцом Маши Шамраевой. Однако Вл. И. Немирович-Данченко убедил Чехова не развивать эту тему во избежание слишком «мелодраматического» сюжета [Немирович-Данченко 1986: 293]. Несмотря на то, что эта сюжетная линия была свёрнута, в окончательном варианте сквозь реплику Маши, обращённую к Дорну, угадывается намёк на их возможное родство: «Я не люблю своего отца... но к вам лежит моё сердце. Почему-то я всю душу чувствую, что вы мне близки...» [С XIII, 20].

По мнению А. Рубцовой, Дорн, со своей стороны, выдаёт свое отцовство не вербально, а жестом, отнимая у Маши табакерку и «швыряя» её в кусты. «Дорн, на протяжении всей пьесы проявляющий ироничное отношение к вредным привычкам обитателей усадьбы, вдруг по-отцовски гневно расправляется с табакеркой Маши. Только этот жест может доказать нам, что не зря Маша “всей душой чувствует”, что Дорн близок ей»

[Рубцова 2001: 281]. Парадоксально, что в этой сцене Дорн теряет свои обычные спокойствие и деликатность, которые он сохраняет даже в финале пьесы, узнав о самоубийстве Треплева. Ю. В. Доманский считает, что образ Маши раскрывается прежде всего с помощью образа Дорна [Доманский 2005: 26]. Именно ему Маша доверяет свои самые сокровенные мысли и чувства. Но и образ Дорна также приоткрывается через его же противоречивые оценки, которые он даёт Маше: от отцовского нежного обращения «Дитя моё» [С XIII, 20] до циничного замечания по поводу её привязанности к алкоголю – «Пойдёт и перед завтраком две рюмочки пропустит» [С XIII, 24].

Итак, через сопоставление персонажей-врачей на разных уровнях (физический портрет, моральные качества, семейное положение, отношение к медицине, интеллектуальный уровень) можно заключить, что образ Дорна стоит особняком. Правда, подобно многим персонажам чеховской драматургии, он многогранен и построен на противоречивых элементах. Вот как его анализирует В. Б. Катаев, собрав воедино всевозможные амплуа:

«Дорн в “Чайке” – и умный, проживший “разнообразную” жизнь бонвиван, и равнодушный к жалобам пациента врач, и сытый философ, и тонкий ценитель нового. В нем уживаются трезвость медика и вкус эстета, утомленность уездного Дон Жуана и солидность духовного пастыря. <...> и он, на свой лад, позволяет понять закономерности происходящего. Но иллюстрирует, проясняет он их не своими сентенциями <...>, а своей вовлечённостью, наравне с остальными, в общий круговорот слагающихся в повседневности драм и злосчастий» [Катаев 1989: 192-193].

Однако, в фигуре Дорна важна не столько эта многогранность, а сколько глубина его образа, который раскрывается во взаимодействии с другими персонажами, а они в свою очередь раскрываются через взаимоотношения с ним. Он наделён функцией наблюдателя внутри пьесы, в которую вовлечены все, кроме него. По терминологии М. М. Бахтина, врач – это «вечный третий», подобно слуге, нотариусу или ростовщику. Не принимая непосредственного участия в действии, он, благодаря своему профессиональному статусу, становится обладателем самых потаённых секретов [Бахтин 1975: 275-276]. Именно в силу своих профессиональных функций врач имеет доступ не только к телу, но и к душе. Дорн-наблюдатель – единственный «недействующий» персонаж, другие, напротив, активны и пытаются изменить свою судьбу (как Нина и Треплев), или что-то меняется в их жизни (Сорин болеет, Маша выходит замуж, Тригорин покидает Аркадину из-за Нины и вновь возвращается к ней). Как заметил А. П. Скафтымов, в пьесах Чехова страдают все [Скафтымов 1972]. Но страдания Дорна остались в прошлом, а если и есть какие-то переживания, он их не показывает. Вл. И. Немирович-Данченко видел в нём «всё пережившего» человека [Переписка А. П. Чехова 1984, т. 1: 162]. Дорн всех понимает и объясняет причину этих страданий: «Вот потому-то что всякий по-своему прав, все и страдают» [С XIII, 263]. Как известно, данная реплика не вошла в окончательную редакцию «Чайки». Возможно, эта мысль, озвученная доктором Дорном, слишком «выдавала» авторскую позицию?

На Дорна как выразителя авторской позиции прямо указывает Д. Рейфилд [Rayfield 2000: 353]. На наш взгляд, в свете этого утверждения, образ Дорна можно соотнести с самим Чеховым с трёх позиций – человека, врача и писателя. Как известно, Чехов полностью отрицал факт автобиографичности своих героев, заявляя в одном из писем, что он «болен автобиографофобией» [П VIII, 284]. Многие специалисты считают, что писатель не ассимилировал себя ни с одним из своих персонажей. По мнению французского врача и литературоведа А.-Б. Дюкло, существует чёткое разделение между Чеховым-писателем и Чеховым-врачом [Duclos 1927: 31]. Тем не менее, скрытые элементы авто-

биографизма можно найти и в высказываниях Рагина о прогрессе медицины и венской клинике, и в репликах Астрова о тяжёлых условиях труда земского врача.

А какие же элементы автобиографизма скрываются за образом Дорна? В человеческом плане Дорн выглядит равнодушным к жизни, у него всё осталось в прошлом. У Чехова также рано проявляется большая усталость и потеря интереса ко всему, он чувствует себя старше своих лет. Об этом он признаётся в письме к А. С. Суворину в апреле 1892 года (за несколько лет до создания «Чайки»):

«Как это ни странно, мне уже давно перевалило за 30, и я уже чувствую близость 40. Постарел я не только телесно, но и душевно. Я как-то глупо оравнодушел ко всему на свете и почему-то начало этого оравнодушения совпало с поездкой за границу. Я встаю с постели и ложусь с таким чувством, как будто у меня иссяк интерес к жизни» [П V, 49].

В попытках поправить своё здоровье Чехов ездил за границу, в том числе и в Италию. Не по этой же ли причине Дорн тоже был в Италии, и не поэтому ли Полина Андреевна волновалась за его здоровье, говоря о «сыром воздухе»?

Чехов был очарован Италией. С несвойственной ему восторженностью он писал об этом в одном из писем: «Италия, не говоря уж о природе ее и тепле, единственная страна, где убеждаешься, что искусство в самом деле есть царь всего <...>» [П IV, 209]. Чехов был в Генуе дважды: в апреле 1891 года (проездом) и в конце сентября 1894 года. Уже безнадежно больным он хотел вернуться в Италию, а именно, на лечение в Нерви (пригород Генуи). Смерть помешала Чехову осуществить эту мечту, но в память о писателе итальянские школьники посадили вишнёвые деревья в Нерви, превратив их, таким образом, в частичку чеховского вишнёвого сада (в рамках международной конференции «Душа мира и мир Чехова» в Генуе, посвящённой столетию со дня смерти писателя). Несомненно, впечатления Чехова о посещении Генуи в 1894 году вошли в «Чайку» через образ Дорна, которому в этом понравившемся ему городе вспомнилась Мировая душа. И может быть, поэтому Дорн с нескрываемой заинтересованностью (подобно Чехову, пишущему в своих письмах об Италии) говорит о пьесе Треплева, уловив в ней воплощение идеи о Мировой душе – состояние, которое он пережил в Генуе. Правда, он не восхищается открыто его пьесой: вместо слов он снимает шляпу, завуалировав эмоции в жесте. Вероятно, в словах Дорна о «превосходной уличной толпе» в Генуе скрываются личные впечатления Чехова об этом городе. Пребывание Чехова в Генуе совпало с важным событием для города – спуском на воду броненосца «Король Умберто I», сопровождавшимся целым рядом праздничных мероприятий, согласно местной газетной хронике тех дней: парад кораблей, выступления военных оркестров и праздничные иллюминации с большим количеством людей. Чехов не дождался кульминации праздника и покинул Геную раньше, но успел почувствовать праздничную атмосферу, оказавшись сам в уличной толпе [Докукина-Бабель 2007: 168-176].

Интересно отметить, что Чехов одновременно совмещал в себе трагическое и комическое, как и многие его персонажи с противоречивыми чертами характера. Так, например, в каждом новом городе за границей Чехов всегда стремился посетить кладбища и цирк. А. С. Суворин так характеризовал эту чеховскую особенность: «Это как бы определяло два свойства его таланта – грустное и комическое, печаль и юмор, слезы и смех, и над окружающим, и над самим собою...» [П IV, 465]. В этом описании угадывается образ и чеховского героя – доктора Дорна в комедии «Чайка».

Элементы автобиографизма в образе Дорна прослеживаются также в контексте медицинской профессии. К моменту создания «Чайки» Чехов уже официально снял с себя полномочия земского врача (с 1893 года), а после переезда в Ялту в 1899 году перестал

заниматься лечебной практикой. Его персонаж, Дорн, также вышел из активного поля деятельности: он больше не лечит, а может лишь предложить валериановые капли на все случаи жизни.

Наконец, Дорн – не просто пассивный ценитель искусства, но единственный из всех персонажей-«непрофессионалов» (не литератор, не актёр), тонко чувствующий прекрасное и имеющий свою чёткую позицию знатока. Становится понятным, почему Чехов, олицетворяющий собой союз литературы и медицины, наделил этими качествами именно Дорна. Как известно, традиция объединения литературы и медицины (через Аполлона – бога красоты, поэзии и врачевания, и его сына Асклепия – бога медицины и врачевания) восходит к Античности. В мировой литературе Чехов является, безусловно, самым ярким воплощением этого союза, предвосхитившим ныне широко известное и распространённое интеллектуальное течение «literature and medicine» (официально это течение зародилось в США в 1980-х годах).

Итак, образ Дорна является своеобразным alter ego Чехова. Среди множества чеховских героев-врачей именно Дорн наиболее полно отражает сущность автора. В свойственной ему манере, избегая автобиографизма, Чехов не показывает свою схожесть с персонажем в прямом смысле, а использует многочисленные приемы и уровни, сквозь которые угадывается фигура автора – Писателя и Врача, как через профессиональную принадлежность, так и на уровне биографических фактов. Так Чехов, человек искусства и врач, через сложную структуру образа доктора Дорна создаёт единое пространство литературы и медицины.

Литература

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975.

Докукина-Бабель А. В. Чехов, Дорн и генуэзская толпа // Чеховиана: Из века XX в XXI: Итоги и ожидания. М.: Наука, 2007.

Доманский Ю. В. Вариативность драматургии Чехова: Монография. Тверь: Лилия Принт, 2005.

Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989.

Немирович-Данченко Вл. И. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986.

Паперный З. С. «Против условий сцены» («Чайка») // *Паперный З. С.* «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М.: Искусство, 1982. С. 124-167.

Переписка А. П. Чехова: В 2 т. / Сост. и коммент. М. П. Громова, А. М. Долотовой, В. Б. Катаева. М.: Худож. лит., 1984.

Рубцова А. Предметность в комедии А. П. Чехова «Чайка» // Молодые исследователи Чехова: Мат-лы междунар. науч. конф. Вып. IV. М.: Изд-во МГУ, 2001.

Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 404-435.

Тамарли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества). 2-е изд. Таганрог: ТГПИ им. А. П. Чехова, 2012.

Duclos, H.-B. Antone Tchekhov, le médecin et l'écrivain: contribution à l'histoire de la médecine. Montpellier, Imprimerie Emmanuel Montane, 1927.

Rayfield, D. Anton Chekhov: A Life. Evanston, Northwestern University Press, 2000.



IV.
«ЧАЙКА»:
ИНТЕР-
ТЕКСТУАЛЬНЫЕ
СВЯЗИ

А. В. Кубасов

Слово героя и проблема интертекста в «Чайке»

Аннотация. Трудность понимания драматургических сочинений Чехова основана на специфической природе слова. В своих драмах Чехов использует не объектное слово, а условное, двунаправленное слово, извлеченное из прозы. Условное значение слова главного персонажа понимается через интертекст. В комедии «Чайка» Чехов ссылается на сказку Шарля Перро «Золушка». Рассмотрение поведения главных действующих лиц комедии сквозь призму сказочных героев раскрывает скрытую в тексте иронию и помогает понять авторскую позицию.

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», Шарль Перро, «Золушка», интертекст, намерение, слово в драме, авторская позиция.

Kubasov, A. V.

The word of the hero and the problem of intertext in “The Seagull”

Abstract. The difficulty of the meaning of dramatic literary works by Chekhov is based on a special word's nature. In his drama works Chekhov uses not an object word, but a conditional, bi-intonational one, the word that he used in prose. The conditional meaning of the word of the main character is understood through the intertext. In the comedy “The Seagull” Chekhov refers to the fairy tale by Charles Perrot “Cinderella”. The behavior of the main characters of the comedy under the pattern of the fairy characters brings hidden irony into the text, helps to understand author's position.

Key words: Chekhov, “The Seagull”, Charles Perrot, “Cinderella”, intertext, intension, word in drama, author's position.

Утверждение, что Чехов является драматургом-новатором, классиком не только русской, но и мировой драматургии, стало практически аксиомой. Однако можно выразиться и иначе, сказав, что еретика драматургии по прошествии ста лет канонизировали. В чем выражается еретичность пьес Чехова? Вариантов ответа на этот вопрос может быть множество. Кто-то вспомнит о нарушении писателем жанровых канонов и структурной организации действия, кто-то о новизне конфликта и т. д. В этот ряд следует включить и такую особенность, как интертекстуальность драматических произведений. До автора «Чайки» никто из писателей не пользовался столь активно, тонко и изощренно чужими текстами.

Каждая раскрытая интертекстуальная связь какой-либо пьесы Чехова с чужим произведением, если только не основана на исследовательском произволе, позволяет раскрыть новые смысловые грани в давно известных чеховских текстах, добавить какие-то дополнительные штрихи к образам героев, а также углубить понимание авторской концепции. Критерием адекватности выявленных интертекстуальных связей служит *художественная системность* творчества Чехова, возможность проверить достоверность выдвинутых гипотез и полученных результатов на другом материале. Все творчество писателя рассматривается в таком случае как *гипертекст*, то есть художественное системное единство, скрепленное однонаправленными творческими интенциями автора, его этическими и эстетическими воззрениями и убеждениями, общностью поэтики и мотивики.

Новаторство Чехова-драматурга во многом связано с переосмыслением им природы слова в драме, что, в свою очередь, сопрягается с интертекстуальностью. Объектное, безусловное слово героя, характерное для традиционных драматических произведений, становится у Чехова условным, но лишь в кругозоре автора. Это приводит к тому, что слово приобретает характер двуинтонационного: одна интонация исходит из уст героя, другая – скрытая, потенциальная – связана с сознанием автора, «облеченного в молчание» (выражение М. М. Бахтина). Эта вторая интонация является имплицитной и потому нуждается в раскрытии. Она есть явление не «данное», а «искомое», «выводимое». Важно и то, что двуинтонационность речи героя можно передать лишь в художественном тексте, на бумаге. На сцене двуинтонационность слова героя адекватно передать невозможно. О ней можно намекнуть, косвенно обозначить ее с помощью режиссерского решения, сценографии, костюма, звукового, светового оформления и т. д. Актер может использовать свой арсенал выразительных средств: походку, мимику, позы, жесты, выражение лица. В любом случае для означивания второй интонации будут задействованы невербальные выразительные средства. Все это и делает пьесы Чехова столь привлекательными не только для актеров, но и для тех, кто в момент спектакля находится за сценой, – для режиссеров, сценографов, художников по костюмам и т. д.

Диалог двух интонаций, воплощенных в одном слове, и соответствующих им двух ценностных кругозоров – автора и героя – обуславливает сложность и неоднозначность смысловой структуры чеховской драматургии. Бахтин писал о том, что слово в драме (и вообще в прямой речи) есть слово объектное, направленное на предмет и в то же время являющееся предметом чужой авторской направленности: «Но эта чужая авторская направленность не проникает внутрь объектного слова, она берет его как целое и, не меняя его смысла и тона, подчиняет своим заданиям» [Бахтин 1979: 219]. Развивая мысль о цельности объектного слова, Бахтин далее пишет: «Объектная речь героя никогда не бывает условной. Герой всегда говорит всерьез. Авторское отношение не проникает внутрь его речи, автор смотрит на нее извне» [Бахтин 1979: 220]. Иначе говоря, классическая драма – это произведение стиля, где царит одноинтонационное безусловное слово героя. Новаторство Чехова как раз и заключается в том, что авторское отношение проникает внутрь речи героя, его пьесы строятся не по законам стиля, а по законам стилизации. Но стилизации неявной, скрытой. Возникает закономерный вопрос о способах и приемах проникновения авторского отношения внутрь речи героя.

Одной из форм придания прямой речи героя условности как раз и является интертекстуальность. Интертекст в драматургии можно трактовать как «контрабандный» способ населения слова героя авторской интенцией. В результате возникает двойной ракурс видения героя: с точки зрения той действительности, которая непосредственно

представлена в пьесе и в которой живет герой, и с точки зрения литературно-театральной затекстной действительности, связанной с сознанием автора; это уже не столько реально-бытовая действительность, сколько художественная, позволяющая видеть изображаемую реальность в свете чужих текстов. Вторая, «литературно-художественная реальность», недоступна и неведома сознанию героя; потенциально овладеть ею может читатель / зритель, занимающий ту же позицию вненаходимости, что и автор. Условием превращения потенциального смысла в смысл реальный, воплощенный является успешное декодирование текста, считывание и раскрытие интертекстуальных связей и аллюзий. Все это, с одной стороны, противоречит привычному представлению о природе драматургии, а с другой, обеспечивает ее неповторимость, сложность и оригинальность. Преломлять свои интенции через чужие произведения Чехову было легче и удобнее в прозе, чем в драматургии, потому что там есть зона безличного повествователя, возможны такие гибридные повествовательные формы, как несобственно-прямая речь. Главное же заключается в том, что чтение прозы, в отличие от пьес, рассчитано на немой регистр восприятия. Ведь повести и рассказы мы читаем главным образом «про себя», а не вслух. Немой регистр восприятия прозы как раз и позволяет воспринимать слово как двуинтонационное. Писатель сам осознавал, что он в первую очередь прозаик. Можно вспомнить в этой связи целый ряд его высказываний о том, что он «ненастоящий» драматург. Противоречивость Чехова-драматурга, пытавшегося писать пьесы, используя приемы прозы, прекрасно понимал Максимилиан Волошин, оставивший гениальную по прозорливости и точности формулировки оценку писателя: «Чехов не был вовсе драматургом, хотя и писал прекрасные пьесы» [Волошин 1911: 47].

«Чайка» справедливо признается одной «из самых литературных пьес среди шедевров мировой драматургии» [Долженков 1998: 230]. Это утверждение можно уточнить: «Чайка» – одна из самых «французских» пьес Чехова. В ней с помощью разнообразных средств задается образ французского литературного пространства: упоминаются французские авторы или их произведения, читается отрывок из Мопассана «На воде», упоминается «*La dame aux camelias*» А. Дюма-сына, Сорин поет песню «Во Францию два гренадера...» Вряд ли случайно и употребление двух выражений на французском языке – *Jeune premier* и “*L’homme qui a voulu*”, придающих определенный колорит речи героев. Кроме эксплицитных средств создания литературности, Чехов использует и имплицитные средства, создавая с их помощью своего рода канву, по которой создается, «вышивается» еще одна, дополнительная картина. Эти две картины создают диалогическую двуплановость: есть реальность, представленная на сцене, и есть второй план, который возникает с помощью интертекста. Особо подчеркнем и выделим мысль о том, что вторая, «интертекстуальная реальность» не может быть важнее реальности непосредственной. Однако и игнорирование этой второй реальности тоже непродуктивно, так как обедняет картину мира, сводя ее до сугубо бытовой зарисовки.

Одна из форм работы писателя с чужими текстами – это опора на устойчивые литературные схемы, ситуации и образы. При чтении «Чайки» особое внимание привлекают те ее фрагменты, содержание которых трудно (а порой и невозможно) объяснить, опираясь лишь на материал самого произведения. Остановимся на одном из таких фрагментов в первом действии. Поджидая свою музу, Нину Заречную, Костя обращается к своему дяде, Сорину:

«Т р е п л е в. Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект. Пора бы уж ей быть. **Отец и мачеха стерегут ее, и вырваться ей из дому так же трудно, как из тюрьмы.** (Поправляет дяде галстук.) Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься что ли...

С о р и н (*расчесывая бороду*). **Трагедия моей жизни**» [С XIII, 7].

Отец и мачеха Нины Заречной выступают в комедии как внесценические персонажи бытового фона, о которых только говорят, но которые ни разу не появляются на сцене. Почему автор посчитал необходимым дать Заречной мачеху, а не мать? На данный вопрос, конечно, возможен ответ, мотивированный жизненными реалиями: девушка когда-то потеряла мать, это, очевидно, как-то отразилось на ее судьбе, а может быть, и на характере. Сказанное является реально-бытовой мотивировкой, которая не может в полной мере объяснить авторского намерения. Если ограничиться лишь такой постановкой вопроса, то мачеха Нины оказывается чем-то относительно факультативным, что, в принципе, можно и не брать интерпретатору в расчет. Что изменится в смысловой структуре образа Заречной в случае замены слова «мачеха» выражением «злая мать»? Если исходить только из житейских реалий, то практически ничего. Почему мачеха и отец стерегут Нину, превращая ее жизнь в «тюрьму», из которой «трудно вырваться»? Почему «взлохмаченные» голова и борода Сорина трактуются им как «трагедия жизни»? На эти и подобные им вопросы можно дать лишь приблизительный ответ, опираясь на реально-бытовые мотивировки. Такого рода фрагменты со «случайными», «необязательными» деталями можно многократно умножить. Следует признать, что и по прошествии более ста лет после постановки «Чайки» ответы на многие возникающие у читателя якобы «простые» вопросы так и не даны.

Одна из особенностей художественной системы Чехова заключается в том, что реплики героев, кажущиеся на первый взгляд лишены художественного целеполагания, при раскрытии интертекстуальных связей предстают как логически закономерные, художественно обоснованные. Они позволяют уяснить авторскую позицию в произведении. Сказанное, конечно, не означает того, что за всякой «необязательной» деталью или подробностью скрывается интертекст. Очевидно, здесь следует «индивидуализировать» каждый случай в отдельности.

Указание на то, что у Заречной именно мачеха, а не мать, может иметь связь не только с реальной действительностью, но и с литературной. Общие обстоятельства жизни Заречной поразительно напоминают ситуацию Золушки из известной сказки Шарля Перро. Со временем Золушка стала архетипическим образом, даже образом-клише. Чехов использует его как готовый, общеизвестный, узнаваемый. Сюжетно-жанровая структура литературной сказки французского писателя экстраполируется на пьесу Чехова, вернее, на отдельные ее фрагменты. В этом случае находятся ответы на простые и вместе с тем сложные вопросы, почему у Нины мачеха, а не мать, и почему ее стерегут, превращая ее жизнь в тюрьму. Нина – это современный русифицированный вариант сказочной Золушки, данный в чеховской обработке. Естественно, что как всякий вариант, связанный с инвариантом, он в достаточной мере свободно и избирательно трактует праобраз и прецедентный текст. Если прибегнуть к метафоре из театральной жизни, то можно сказать так, что «Золушка» Перро – это лишь один из «софитов», направленных на героиню Чехова и придающих ей определенное смысловое «освещение».

Особо следует отметить, что самим чеховским героям их связь с литературными предшественниками неведома. Нина не замечает в себе родства с Золушкой, а Треплев

если и подмечает в себе в какой-то момент сходство с принцем, то вовсе не из сказки Перро, а из трагедии Шекспира «Гамлет».

Скрытая ирония ситуации заключается в том, что в приведенном выше фрагменте из комедии сходятся проекции не на одно, а на два произведения французского писателя. Сорин со своей взлохмаченной бородой, похожей на неудачный грим, имеет предшественника из другого произведения французского сказочника. Его литературный праобраз – это Синяя Борода. Недоговоренная номинативная фраза Сорина («Трагедия моей жизни») может трактоваться двояко. Ее можно понять так, что вечно «взлохмаченная» борода сыграла каким-то образом роковую роль в судьбе героя. В проекции же на сюжет сказки Перро трагедия раскрывается в ироническом свете, как травестия известного героя, хладнокровно уморившего своих жен. В рассказе «Душечка» Оленька Племянникова и антрепренер Кукин ставят пьесу «Фауст наизнанку». Автор «Чайки» в приведенном отрывке дает имплицитный фарсовый образ, которому подошло бы название «Синяя Борода наизнанку». Связь чеховского героя с литературным предшественником позволяет понять двойную мотивировку другого утверждения Сорина – «Меня никогда не любили женщины». Легко объяснить, почему не любили, – потому что «Синяя Борода». Так рождается скрытая ирония, важнейшее художественное средство в чеховской драматургии.

Известно, что Чехов обращался к сказке Перро «Семь жен Синей Бороды», но не прямо, а опосредованно, через жанр-ретранслятор, в роли которого выступала оперетта Жака Оффенбаха, которую Чехов, очевидно, видел в свое время в театре Михаила Лендовского. Театральные впечатления писателя затем нашли отражение в его юмористических рассказах «Сапоги» (1885) и «Мои жены» (1885).

Внутренняя ирония рождается за счет диалога чеховского текста с чужими текстами и жанрами. Внешне нейтральный текстовый фрагмент начинает играть смысловыми гранями, как только отыскивается скрытая литературная подоплека. Если у «Синей Бороды» было семь жен, то Сорин, этот современный *инверсивный вариант* «Синей Бороды», вообще никогда не был женат. Обратим внимание на то, что непосредственное обращение Кости к своему дяде разорвано ремаркой – (*Поправляет дяде галстук.*). В данном фрагменте она играет роль переключателя интонационного регистра в словах актера, указывая на смену одного интертекста другим, на переход от одной интертекстемы к другой. Сорин невольно для себя выступает в роли двойника-антипода Синей Бороды.

Если выбранный нами текст Шарля Перро действительно верен, а не произволен, то он должен подкрепляться и другими фрагментами текста. Так, возникающая в первой сцене комедии тема времени важна не только собственно во внутреннем плане, но и в качестве дополнительной скрепы пьесы со сказкой Перро, где, как известно, Золушка жестко ограничена определенными временными рамками. Точность хронологических отсчетов задается в микродиалоге Треплева с работником Яковом.

«Я к о в (*Треплеву*). Мы, Константин Гаврилыч, купаться пойдем.

Т р е п л е в. Хорошо, только через десять минут будьте на местах. (*Смотрит на часы.*) Скоро начнется.

Я к о в. Слушаю. (*Уходит.*)

Т р е п л е в (*окидывая взглядом эстраду*). Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид на озеро и на горизонт. Поднимем занавес **ровно в половине девятого, когда взойдет луна.**

С о р и н. **Великолепно**» [С XIII, 7].

Счет времени здесь идет по минутам, что и создает определенную напряженность. (Не с этим ли, в частности, связаны слова из письма Чехова Суворину о том, что он начал пьесу «форте», а закончил «пианиссимо»?) Если Яков с помощниками должны быть на месте через десять минут, а занавес поднимется «ровно в половине девятого», то, очевидно, что в момент разговора часы показывают восемь пятнадцать, восемь двадцать. Точный отсчет времени важен не только для Треплева, но и для Заречной: «Через полчаса я уеду». Попутно заметим, что второй приезд Нины обусловлен тем, что мачеха и отец уехали на трое суток. «Между третьим и четвертым действием проходит два года» [С XIII, 44].

Еще раз возвратимся к приведенному выше отрывку и обратим внимание на недоговоренности, играющие важную роль в раскрытии интертекста. Треплев недоговаривает одну из своих реплик. В его фразе «скоро начнется» опущено подлежащее, предмет речи. Вроде бы дополнить реплику не составляет труда – начнется спектакль. И герой подразумевает именно это слово. Но недоговоренность реплики в авторском кругозоре, думается, все же не случайна, а намеренна.

Автор населяет слово героя своими скрытыми интенциями. Только автор вполне сознает, что «скоро начнется» одновременно несколько спектаклей: один – о Мировой душе, другой – сцена из «Гамлета», редуцированная до обмена репликами между Аркадиной и сыном, третий – по мотивам «Золушки», неведомый для героев. Метатеатральность оказывается свернута в одной простой фразе героя.

Обратимся к ответной реплике Якова. Выслушав распоряжение молодого племянника владельца имения, слуга, вообще-то, должен был бы ответить не «слушаю», а «слушаюсь». Вряд ли это простая оговорка. Однословная реплика работника, играющего роль «ассистента режиссера» Треплева, имеет добавочный скрытый смысл. Она, помимо прочего, звучит как условный знак какому-то неизвестному нам зрителю-слушателю, который должен был особенно чутко вслушиваться в содержание происходящего. В данном случае есть косвенное доказательство того, что внешне проходная однословная реплика Якова играет роль сигнала. Еще раз она появится в третьем действии перед словами Тригорина, читающего вторично текст медальона:

Т р и г о р и н. <...> А книги отдай кому-нибудь.

Я к о в. Слушаю.

Т р и г о р и н (*про себя*). Страница 121, строки 11 и 12. Что же в этих строках?» [С XIII, 35].

В данном случае, благодаря мемуарам Лидии Авиловой, исследователи имеют достаточно наглядный пример того, как Чеховым создаются двухголосие, двузначность, двусмысленность и, как следствие, связанная с ними скрытая ирония. Как известно, соотнеся номера страницы и строк со своей книгой «Счастливец и др. рассказы», Лидия Алексеевна смогла прочесть совсем другую фразу, чем дважды произнесенная Тригориним: «Молодым девицам бывать в маскарадах не полагается» [Авилова 1986: 167]. Это был скрытый ответ Чехова и на медальон, подаренный ему Авиловой, и на ее поведение на маскараде. Художественная системность творчества Чехова в целом и каждого произведения в отдельности делает допустимым предположение о том, что и в первом случае после реплики Якова («слушаю») тоже следовало послание какому-то конкретному адресату, закрытое для остальных слушателей. Кому? В чем его суть? Даже гипотетического ответа на эти вопросы пока нет.

Есть замечательное свидетельство того, сколь отличным от массового могло быть и было восприятие спектаклей теми зрителями, которые знали биографический подтекст

пьес. Следующий пример связан не с «Чайкой», а с «Дядей Ваней», но, думается, он вполне может быть распространен и на другие пьесы писателя. Анна Ивановна Суворина писала Чехову о своем впечатлении от спектакля: «Ходили все в “Дядю Ваню” шесть раз подряд <...> Знаю его наизусть и хохочу постоянно, у людей это вызывает раздумье и меланхолию, а у меня смех, так как лично много своих близких вижу и слышу» [Рейфилд 2006: 484]. Различие зрительских пресуппозиций обуславливает различие их восприятий происходящего на сцене.

Если скрытый диалог Чехова со своими знакомыми был рассчитан на единичных слушателей, то интертекстема «Золушки» была адресована широкому кругу зрителей. Она задает дополнительную роль не только Нине, но и Треплеву. Даже, скорее, это не роль, а *образ роли*, потому что здесь двойная театральность. Очевидно, что Константин Гаврилович имплицитно выступает еще и в роли сказочного принца, что подкрепляется соответствующим жестовым языком, а отчасти и вербально.

Т р е п л е в (*прислушивается*). Я слышу шаги... (*Обнимает дядю*.) Я без нее жить не могу... Даже звук ее шагов прекрасен... Я счастлив безумно. (*Быстро идет навстречу Нине Заречной, которая входит*.) Волшебница, мечта моя...

Н и н а (*взволнованно*). Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...

Т р е п л е в (*целуя ее руки*). Нет, нет, нет...» [С XIII, 9].

Обратим внимание на частотность в данном фрагменте авторских ремарок. Режиссер Отмар Крейча очень точно заметил по их поводу: «Есть пьесы, которые вполне можно понять лишь по основному тексту. У Чехова, если отбросить ремарки, пьесу постичь невозможно. Основной текст потеряет очень многое, порой даже свой смысл. Без вспомогательного текста все становится туманным, трудно различимым в своем существовании» [Крейча 1991: 121]. Ремарки в приведенном отрывке не просто уточняют поведение героев, в смысловом отношении они равноправны с репликами героев, создают неявный диалог автора с героями. Фактически здесь Нина и Треплев говорят на двух языках: на языке молодых людей конца XIX века и одновременно на возвышенном языке сказочно-литературной прозы, на стилизованном языке Принца и Золушки. При этом жесты героев в большей степени связаны со вторым языком, чем с первым. Костя дважды повторяет, что слышит «звук шагов» Нины. Быть может, в этих словах скрыта отсылка к сказочной реалии – к хрустальным туфелькам Золушки? С точки зрения реально-бытовой, звук шагов человека по земле неслышим. Услышать их можно было бы в парадной дворцовой зале, но ведь действие в это время происходит около озера.

То, что «Принц»-Треплев говорит «Золушке»-Нине, оспаривается и опровергается тем, что герой говорил чуть ранее о себе. Треплев остро переживает как раз свое неаристократическое происхождение, то, что по паспорту он «киевский мещанин». Недаром это выражение выделено повтором. Константин говорит, что и отец его «киевский мещанин». Сопрягая литературное начало с «реально-житейским», можно выйти к классической литературной формуле, связанной с названием известной комедии. Костя страдает от того, что он «мещанин во дворянстве».

Обратимся к словам Нины, с которыми она входит в комедию. Первая ее реплика – это полувопрос, а вторая – полуответ: «Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...» Обе они заканчиваются многоточием. Вообще-то, пунктуационно первую фразу можно было бы закончить вопросительным знаком, а вторую – восклицательным: «Я не опоздала? Конечно, я не опоздала!» Многоточие у Чехова особый знак, наделенный скрытым смысловым потенциалом [Кубасов, Михайлова 2014: 256-284]. Он в большей степени авторский, чем собственно языковой. С помощью многоточия Чехов отмечает ситуацию

многозначности, открытости, возможности разных подходов, разных «ключей» к данному высказыванию. Показательно, что Крейча обратил внимание на то, что последняя фраза комедии заканчивается этим же знаком: «Не точка, не восклицательный знак – многоточие. И это же не случайно, это финал. Значит, это особый финал, не такой, как если бы стояла точка» [Крейча 1991: 131]. На чем основывается убежденность героини в том, что она не опоздала? Видимо, на том, что пьеса Константина Гаврилыча без нее, единственной актрисы в спектакле, не могла начаться. Вместе с тем возможна и другая мотивировка, связанная с сюжетом интертекстуально заданного другого сюжета – из сказки Шарля Перро. Если Золушка опоздает на бал, то разрушится сказка, не будет счастливого финала. Это отчасти тоже предопределяет чувства и уверенность Нины в том, что она вовремя прибыла в имение Сорина. Таким образом, автор «контрабандным путем» проникает в речь своих героев, расслаивая ее, делая многоплановой, насыщая своими интенциями.

Отзвуки «Золушки» на протяжении пьесы постепенно замирают. На первый план выходят связи с другими произведениями. Одна из последних скрытых отсылок к тексту французской литературной сказки прозвучит в словах Аркадиной, разыгрывающей с Ниной сцену прощания.

«А р к а д и н а. Вас бы проводил кто-нибудь, **моя крошка**.

Н и н а (*испуганно*). О, нет, нет!» [С XIII, 17].

Прием литоты, на котором строится образ Золушки, имеющей самую маленькую ножку в королевстве, скрыто отзывается в реплике Аркадиной, называющей Нину ласково-иронически «крошкой». Испуганный отказ Нины от сопровождения может объясняться двояко, в том числе и на основе интертекстуальной связи: ведь у сказочной Золушки после двенадцати часов карета превращается в тыкву, лошади в мышей, а сама она из принцессы – в простую бедную девушку.

Интертекстуальная связь «Чайки» с текстами Перро определяет не только отдельные детали, особенности реплик героев, она также влияет и на сюжет комедии в целом, который может рассматриваться как скрыто инверсивный по отношению к сюжету сказки. Современная действительность, по мнению автора, в отличие от сказочной, не располагает к счастливым финалам: «Принц» застрелился, а «Золушка» стала провинциальной актрисой средней руки.

Литература

Авилова Л. А. А. П. Чехов в моей жизни // Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 121-208.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979.

Волошин М. Театр // Русская художественная летопись. 1911. № 3. С. 47-48.

Долженков П. Н. «Чайка» А. П. Чехова и «Русалка» А. С. Пушкина // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998.

Крейча О. Мой Чехов // Театр. 1991. № 1. С. 56-68.

Кубасов А. В., Михайлова О. А. Семантико-стилистический потенциал многоточия // Феномен незавершенного. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2014. С. 256-284 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/26464> (дата обращения: 26.11.2015).

Рейфилд Дональд. Жизнь Антона Чехова. М.: Независимая газета, 2006.

«Чайка» и Мопассан¹

Аннотация. Мопассан, которого цитируют персонажи «Чайки», постоянно присутствует в пьесе, и его произведения, особенно два упоминаемых текста, «Бродячая жизнь» и «На воде», сыграли важную роль в чеховском творчестве. Многие темы Тrepлева точно соответствуют темам Мопассана. Пессимизм Мопассана и особенно острая чувствительность лирического героя этих текстов близки Тrepлеву. Тема ненавистной Эйфелевой башни связана с темой подлинного Искусства, в противоположность искусству потребительскому, и ведет к общему суду над эпохой художника, находящегося с ней в разладе. Бунт лирического героя (эпизод с криком «Занавес!», общий у Чехова и Мопассана) ведет к перемене перспективы; публика участвует в «мировом спектакле». Эта перемена существенна для пьесы Тrepлева, выстроенной на оппозиции между подлинным Искусством, неопределенностью Пространства и Времени, с одной стороны, и обыденной жизнью, замкнутым пространством театра с «тремя стенами», с другой. Текст Мопассана о писателе-«крысе», читаемый Аркадиной, относится не только к процессу литературного творчества, о котором в другом месте говорит Тригорин. Он прямо связан с отношениями между Аркадиной, Тригориним и Ниной. Рассуждение Мопассана, цитированное Аркадиной, выражает полное подчинение Тригорина актрисе и, следовательно, неизбежность его разрыва с Ниной. На всех уровнях эти различные темы находятся в оригинальном синтезе с шекспировскими темами (Гамлет, театр в театре, Полоний). Чехов усваивает их, сохраняя разоблачительную силу мысли и остроту зрения Мопассана, но он смягчает их выражение, переводит в подтекст. Можно сказать, что он одновременно «индивидуализирует» проблемы и делает их «универсальными».

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», Мопассан», «На воде», «Бродячая жизнь», Шекспир, театр, спектакль, цитата.

Bonamour, Jean

“The Seagull” and Maupassant

Absrtact. Passages from Maupassant cited by *the Seagull* characters are a running motif through the play, and his texts, especially the two mentioned ones, “The Wandering Life” and “On the Water”, had played a major role in Chekhov’s work. A lot of Treplev’s motifs are fully in line with the ones created by Maupassant. Maupassant’s pessimism and especially his persona’s acute sensibility are also akin to Treplev. The theme of the hated Eiffel tower is connected with the theme of True Art as opposed to consumer art, which eventually brings to trial the whole period that artist lives in as he is at enmity with it. The persona’s rebellion (e.g. the episode with the “*Down with the curtain!*” yell, which is common to both Chekhov and Maupassant) leads to the perspective change; hence the audience takes part in the “world stage play”. This is a substantial change for the Treplev’s play which is based upon the opposition between True Art, ambiguity of Space and Time on one side, and everyday life and the restricted theatrical three-wall space, on the other. Maupassant’s text about a “rat” writer read by Arkadina is related not only to the literary creation process that Trigorin talks about in another episode. It is directly connected to the relationship between Arkadina, Trigorin, and Nina. Maupassant’s reasoning cited by Arkadina reflects Trigorin’s complete submission to the actress and, by extension, his inevitable break-up with Nina. On all levels are these different motifs ingenuously synthetized with the Shakespeare’s (e.g., Hamlet, theatre within a theatre, Polonius). Chekhov adopts them, keeping Maupassant’s revelatory power of thought and

¹ Перевод статьи: Jean Bonamour. “La Mourtte” et Maupassant // Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 87-102.

vision acuteness, and tones them down taking them to the subtext. It is possible to say that he simultaneously “individualizes” the problems and makes them “universal”.

Keywords: Chekov, “The Seagull”, Maupassant, “On the Water”, “The Wandering Life”, Shakespeare, theater, stage play, quotation.

Театр и литература – главные темы в «Чайке» – часто упоминаются в связи со знаменитыми писателями (Шекспир, Мопассан, Некрасов, Тургенев, Толстой, Золя), которые в равной степени принадлежат как всем персонажам, так и всем образованным зрителям. Благодаря своей значительной выразительной силе «разговоры о литературе» – термин, как известно, принадлежит Чехову, – не превращаются в абстрактные споры. Знакомые тексты, которые герои иногда цитируют наизусть (Шекспир, Тургенев), содержат множество коннотаций, которые в свою очередь обогащают художественную систему произведения. Многочисленные исследования, посвященные «Гамлету» и «Чайке»², продемонстрировали плодотворность межтекстовых изысканий.

Хотя исследователи часто упоминают имя Мопассана, отсылки к его произведениям и особенно их коннотации требуют, с этой точки зрения, детального исследования, попытка которого предложена в данной статье. Наша работа также затрагивает процесс литературного создания пьесы и широкую тему, которую можно озаглавить как «Чехов и Мопассан».

Как известно, Мопассан напрямую упоминается в пьесе дважды:

1) В первом акте, когда Треплев описывает Сорину свой ужас от современного театра: «... а по-моему, современный театр – это рутинная, предрассудочная. 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, – то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью» [С XIII, 8].

2) В начале второго акта, когда Аркадина читает в книге Дорна отрывок из произведения Мопассана «На воде», в котором люди высшего света, прельщающие романистов, сравниваются с торговцем мукой, которому «вздумалось бы разводиться крыс в своем лабазе» [Мопассан 1993: 350]. Чтение прервано появлением Сорина и Нины [С XIII, 22]. С другой стороны, очевидные отсылки к тексту «На воде» содержатся в эпизоде, когда Треплев прерывает представление своей пьесы и опускает занавес, а также в откровениях Тригорина Нине по поводу писательского ремесла [см.: Паперный 1982: 160-161].

Также Мопассан, процитированный прямо или косвенно, постоянно присутствует в рассуждениях о мире искусства всех героев, за исключением Нины. Цитаты, внутреннее значение которых имеет первостепенную важность, служат, таким образом, знаком и позволяют обнаружить не процитированные подспудные тексты; они в свою очередь порождают множество коннотаций в системе произведения. Эта сложная система межтекстовых связей между пьесой, с одной стороны, и «На воде» и «Бродячей жизнью», с

² В работе Winner T. G. (Chekhov's “Seagull” and Shakespeare's “Hamlet” // Amer. and East Europ. Rev. 1956. Febr. P. 103-111) дана некоторая библиография по этому вопросу, см. также: Peace R.. Chekhov: A study of the four major plays. New Haven; L., 1983, в которой тоже содержатся ценные замечания по этому поводу.

Русский перевод статьи Т. Винера, а также многие другие новые материалы по данной теме опубликованы в издании: Чехов и Шекспир. По материалам XXXVI-й международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте»: Коллект. монография. М.: ГЦТМ им. А. А.Бахрушина, 2016. 416 с. – Прим. ред.

другой стороны, должна быть рассмотрена столь же подробно, сколь и система межтекстовых связей между «Чайкой» и «Гамлетом».

Примечательно, что Треплев, рассуждая на такую серьезную тему, как искусство, сравнивает себя с Мопассаном. Тогда как его отношение к Гамлету двойственно, поскольку оно связано с игрой (он «играет» Гамлета, кроме того, по инициативе своей матери; он иронически сравнивает Тригорина с Гамлетом); это сравнение – псевдоустановление личности. Здесь играют роль не только идеи Мопассана, но и все мироощущение писателя как «лирического героя» текста «Бродячей жизни» (глава об Эйфелевой башне «Усталость» была опубликована в «L'Echo de Paris» в январе 1890 года).

В «Усталости» содержатся размышления по поводу Эйфелевой башни, которые достаточно схожи с теми, что вызывал в свое время знаменитый Кристалл Пэлас: этот «металлический остов», этот «гигантский уродливый скелет» [Мопассан 1993, т. 5: 379]³ есть образец чудовищной архитектуры, символ современной эпохи, где «человеческая мысль зажата между двумя стенами, переступить через которые уже не придется: между промышленностью и торговлей» [Мопассан 1993, т. 5: 382]. Если «в начальной стадии цивилизации душа человека устремилась к искусству» [Мопассан 1993, т. 5: 382], то сейчас она – воплощение триумфа меркантильности и современной скученности; разница между всеми социальными слоями исчезла в пошлости толпы. Символом этой скученности – нового варварства – является пища: «...вы не сыщете ни одного приятеля, который обедал бы дома или согласился пообедать у вас. Если вы его пригласите, он примет ваше приглашение при условии отправиться обедать на Эйфелеву башню. Там веселее. И все, словно повинуясь какому-то приказу, приглашают вас туда каждый день недели то позавтракать, то пообедать» [Мопассан 1993, т. 5: 381]. Конечно, Мопассан обвиняет пошлость этих модных обедов яростнее, чем Треплев, говорящий о людях, которые «едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки» [С XIII, 8]. Но ресторан в Эйфелевой башне – это тоже театр, светский спектакль, и образованное общество (включая, таким образом, и «жрецов святого искусства», превратившегося в искусство потребительское) также отмечено всеобщей пошлостью. Мы видим, что сопоставление с текстом Мопассана дает новое звучание словам Треплева: его метафизический «максимализм» становится, возможно, суждением о его эпохе: разве он не отшельник «колдовского озера», вдали от банков Одессы, театрально-светских успехов Харькова, купцов из Ельца, обожателей актрис? Все театральное пространство также получает новое семантическое значение. С другой стороны, изобличение некоторого удобного натурализма заменяется в этой общей картине размышлением о смерти искусства или, что возвращает к тому же самому, об истинной природе этого искусства.

Таким образом, речь идет здесь о глубинном сходстве между Треплевым и образом Мопассана, которое подтверждается параллелями в их поведении (жестокий и болезненный разрыв с миром, побег или самоубийство).

Не менее богато с этой точки зрения и произведение Мопассана «На воде», в котором также опускается занавес.

Мопассан горько иронизирует над теми, «кто доволен жизнью, кто развлекается, кто ничего не ищет»: «Жизнь для них – это занимательный спектакль, в котором они сами участвуют, веселое и пестрое зрелище, не поражающее ум, но весьма приятное.

³ Заметим, что в начале четвертого акта Медведенко, в высшей степени «антихудожественный» персонаж, тоже называет «скелетом» то, что осталось от театра Треплева: символ смерти, в частности, смерти искусства (провал Треплева – писателя и драматурга, Эйфелева башня).

Но есть другие люди, чья мысль молнией обегает узкий круг осуществимых надежд, и ужас охватывает их перед убожеством человеческого счастья, перед однообразием и бедностью земных радостей.

Как только они приближаются к тридцати годам, все кончено для них. Чего им ждать! Ничто уже не занимает их. Они исчерпали весь скудный запас наслаждений.

Блаженны те, кто без дрожи омерзения вновь и вновь совершает те же действия; блаженны те, кому под силу изо дня в день приниматься за одно и то же, делать те же движения, трогать те же вещи, видеть тот же горизонт, ходить под тем же небом, по тем же улицам, встречая тех же прохожих и тех же собак. Блаженны те, кого не преследует мысль, что ничто не меняется, ничто не проходит и что все надоедает.

До чего же неповоротлив, ограничен и невзыскателен наш ум, если мы довольствуемся тем, что есть! Чем объяснить, что из зрительного зала мира еще не кричат: “Занавес!”, не требуют начала второго акта, где были бы другие существа и формы, другие краски, другие растения и светила, другие открытия и приключения?» [Мопассан 1993, т. 4: 355].

Если «Усталость» – это философская сатира на современный мир под знаком ностальгии по истинному искусству, то «На воде» – выражение метафизической тоски и протеста. Конечно, ни философская сатира, ни это метафизическое помрачение рассудка не присутствуют «в чистом виде» у Треплева. Конечно, пессимизм Мопассана своей горечью и риторической резкостью напоминает больше пессимизм Гамлета (что, как мы увидим, связано и с нашей темой), чем пессимизм Треплева. Тем не менее, он составляет один из компонентов – или, если угодно, один из горизонтов – личности Треплева. Размышления Мопассана, как и пьеса Треплева, свидетельствуют об одном и том же постбодлеровском стремлении «anywhere out of this world». Это стремление прекрасно характеризует символизм, однако имеет и более широкое значение: это как раз тот «сюжет из области отвлеченных идей», с выбором которого Дорн поздравляет Треплева.

Однако «отвлеченность» сюжета, непроверяемая с эстетической или художественной точки зрения, это лишь видимость: здесь снова эта отвлеченность означает болезненный разрыв с миром, личный, но также универсальный опыт избранных душ. У Мопассана она принимает форму освобождающего и невозможного творчества, о котором он мечтает (надо изображать жизнь, говорит Треплев, «такую, как она представляется в мечтах»), которое, если бы оно было реализовано художественно, отодвинуло бы наш повседневный мир на его истинное место – ничтожное и незначительное. Именно такова цель пьесы Треплева. Столь поразительное воспоминание о метафизической скуке при виде «тех же собак» находит в пьесе свой отголосок: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли...» [С XIII, 13].

Это обращение, которое позднее произнесет Нина, не есть обращение к другому существу, это – прощание со всеми существами, известными и даже неизвестными, этого низкого мира (и «гомеровские» эпитеты – «молчаливые рыбы», «рогатые олени» – намекают на унылую пошлость существ, ограниченных своим видом, которая приводит в ужас Мопассана). Это, конечно, подспудная тоска. Но это та же тоска, что и у Мопассана, возможно, это тоска, свойственная всей эпохе и ее философскому и литературному восприятию (что вовсе не исключает намерения Треплева создать некоторую пародию, однако эта тема выходит за рамки нашего исследования).

Эти метафизические, и, значит, универсальные тоска и пессимизм сопровождаются у Треплева «позитивным» стремлением к «общей мировой душе»: это, если так можно

сказать, «русский» аспект его личности, в связи с которым можно вспомнить об идеях Владимира Соловьева и всей национальной философской традиции после Соловьева. Но в любом случае этот пессимизм очевиден. И пусть он и не выражен с горячностью Мопассана, он, тем не менее, не становится менее глубоким в своей сдержанности по-чеховски. Этот метафизический пессимизм связан с давней внутренней болью, которая была всегда и которой герой научился управлять. Это доказывает портрет матери, который рисует Треплев еще до начала представления собственной пьесы. Крайне сдержанный (вплоть до того, что для того, чтобы скрыть свои чувства, Треплев прибегает к «understatement» <намеренному ослаблению высказывания. – *Ред.*>: «..она курит, пьет, открыто живет с этим беллетристом, имя ее постоянно треплют в газетах – и меня это утомляет»). Треплев прячет свои чувства в объективности психолога, скрывая точку зрения своего «я» в строгом и объективном воссоздании схемы отношений «матери – знаменитой актрисы» и «сына». В результате получается точный и суровый портрет, почти беспощадный, в духе Мопассана (эта беспощадность, как и у Мопассана, обращается у Треплева прежде всего на самого себя), практически как у французских моралистов. Характер показан при помощи «ключа», который позволяет анализировать поведение и из одного его проявления делать вывод о тысяче граней человека. Это напоминает портрет актрисы, каким его мог бы нарисовать Ларошфуко, или «Характеры» Лабрюйера. Конечно, эта суровость тоже чеховская, и конечно, она выражает глубинное сходство чеховского гения и определенной культуры французской традиции [см.: Катаев 1992]; мы обнаруживаем эту суровость во всех произведениях писателя, в частности, она присутствует на разных уровнях во многих театральных персонажах (например, у Дорна). Она есть даже у Треплева, в высшей степени чеховская: здесь ее логика – сдержанное выражение обузданной обиды, надежды, в которой не хватает смелости признаться: объективность – это предельное обособление. Тем не менее, это стремление к объективности бескомпромиссно, это добровольное обречение себя на лишение, которое заставило молодого человека рано повзрослеть и разочароваться в «человеческой природе» (на самом деле: в своей матери). Этот взгляд аналогичен взгляду Мопассана⁴.

Цель этой почти научной объективности – предсказуемость (которая в другом плане есть также ожидание, надежда на собственную ошибку и жажда любви). Тема реализуется сначала патетически игровым способом, в сцене, где Треплев обрывает лепестки цветка, чтобы узнать, любит ли его мать, а затем в эпизоде с «пьесой в пьесе», который следует рассмотреть подробнее.

Крик Мопассана: «Занавес!» – это крик Треплева («Довольно! Занавес! Подавай занавес!»). Это ключевой момент для всей структуры пьесы и ее значения.

Образ театра: «Жизнь для них – это занимательный спектакль, в котором они сами участвуют, веселое и пестрое зрелище, не поражающее ум, но весьма приятное». Этот образ (который, скажем мимоходом, мог бы прекрасно охарактеризовать Аркадину, какая она есть и какой хочет быть), как известно, является разоблачением пошлости «обывателя», глупо восхищающегося этим «веселым и пестрым зрелищем», которое есть сцена мира (сравним у Треплева: «когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, одно и то же, одно и то же, – то я бегу и бегу...»). Также у Мопассана мир – это театр, скучный и монотонный, которым восхищается обыватель и таким образом принимает

⁴ Треплев, покончивший с собой в двадцать семь лет, в четвертом акте говорит, что ему кажется, будто он прожил девяносто лет. Ср. с фразой Мопассана (адресованной, правда, пошлой толпе): «Как только они приближаются к тридцати годам, все кончено для них». У Треплева тема раннего разрушения, разумеется, соединяется с темами продолжающегося детства и юности.

его за идеальную Жизнь, о которой мечтает «лирический герой». Своим криком «Занавес!» он разоблачает жизнь (то есть псевдо-жизнь, «пошлость» этого низкого мира) как театр, место пошлости, заточения, которое противопоставляется бесконечным пространствам желанных миров, где царят свобода и настоящее искусство.

Мы помним, насколько сконцентрирован театр Треплева: «Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна» [С XIII, 7].

Обывательскому и удушающему театру «при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами», который рабски воспроизводит пошлую повседневность, противопоставлен театр Треплева, в котором поднятие занавеса открывает пространство, озеро и луну⁵. Опущенный занавес (до или после представления) закрывает вид, становится границей сокращенного пространства между тем, что является одновременно (условно для зрителя «Чайки») «спектаклем мира», бессознательно сыгранным (условно) персонажами пьесы, и партером, где те же персонажи – это зрители пьесы Треплева. В этой структуре перспективы перевернуты, именно к этому стремятся и Треплев в своей пьесе, и Мопассан в своем произведении. В обоих случаях было создано пространство истинной Жизни, и опускание занавеса изобличает «спектакль жизни» как плохой театр, место пошлости: зритель считает себя вправе выносить приговор во имя «морали маленькой, удобопонятной, полезной в домашнем обиходе», однако с абсолютной точки зрения приговор выносится самому зрителю (эта схема может быть приложена, естественно, и к зрителю «Чайки»).

Мы знаем, что самый знаменитый пример «пьесы в пьесе» содержится в «Гамлете», цитатами из которого обмениваются Аркадина в роли Гертруды и Треплев в роли Гамлета. Разыгрывая на сцене по просьбе Гамлета убийство герцога Гонзаго, актеры дают возможность герою прочесть на лице Клавдия правду; это «мышеловка» («the Mouse-trap» – III. 2). Пьеса Треплева работает как такая мышеловка, по крайней мере, на четырех уровнях: 1) Банальным образом, так как для драматурга-дебютанта это традиционное испытание, крещение огнем. В случае провала пьеса станет для него его собственной ловушкой (если он не признает своих судей); 2) Для зрителя «Чайки» предсказанные Трепчевым реакции Аркадиной будут испытанием самой Аркадиной (кстати, двойным испытанием, поскольку она должна судить как мать, и одновременно она должна подтвердить верность суждения, приписанного ей сыном, то есть судить об этом суждении); 3) Для Треплева эта ордалия должна ответить на вопрос, который он не перестает задавать себе: может быть, я ошибся в своей матери? Может быть, она меня, наконец, признает? (Эти вопросы не имеют и не могут иметь однозначного ответа, тем более что его авторское самолюбие спутывает карты); 4) Пьеса предполагает, наконец, последнее испытание: испытание зрителей. Как увеличительное стекло, она незаметно, но точно разоблачает пошлость, которую редко замечает этот занятый собой маленький мирок: пересуды, плоские шутки, пустые хлопоты (Полина Андреевна боится, что Дорн простудится). Даже если эта «пошлость» касается, прежде всего, Аркадиной и ее эгоизма, она становится «пошлостью» группы, эту пошлость разоблачают созданная сценой перспектива и огромные «природные» декорации. Это, если можно так сказать, общая для Треплева и Мопассана точка зрения, значение которой в «Чайке» обогащается и выделяется через соединение с другими планами.

⁵ Заметим, что Мопассан посвящает несколько страниц луне: «бедная луна, отвергнутая солнцем», чье «робкое сияние внушает нам несбыточные мечты и неосуществимые желания» [Мопассан 1993, т. 4: 372].

«Не суди да не судим будешь». Занавес падает как нож гильотины, окончательно разделяя «мир» и Нину, которой единственной удалось спастись (и значит она, в какой-то степени, возведена в культ): «пьеса по Мопассану» не прервана опусканием занавеса, наоборот, именно занавес создает ее и заканчивает своим повелительным движением. Но даже эта законченная пьеса в свою очередь является лишь генеральной репетицией перед финальной сценой, которая воспроизведет ее структуру: пошлые зрители, сидящие за столом игроки в лото – не подлежащий обжалованию приговор этим зрителям через собственное жертвоприношение (пьеса прервана автором, уничтожение рукописи и самоубийство).

В «мышеловке» производящая смысл линия, созвучная пессимизму Мопассана, чувствуется от начала и до конца пьесы. Она тесно связана с шекспировскими темами, и не только аспектами «ловушки»: на самом деле отвращение к «спектаклю мира» – в мировой литературе это прежде всего Гамлет, этот почти самоубийца. Неистовый и жестокий пессимизм Мопассана если и теряет свою риторику у Чехова, то все равно сохраняет свою скрытую силу. Его подспудное, но постоянное присутствие – это способ включить в напряжение чеховского несказанного монолог «to be or not to be», которого не мог произнести сдержанный Треплев.

Откровения Тригорина Нине по поводу ремесла писателя во втором акте вызывают в памяти другое место из книги «На воде», которое мы здесь процитируем:

«Не завидуйте нам, – мы достойны жалости, ибо вот что отличает писателя от его ближних.

Для него не существует более безотчетных порывов. Все, что он видит, все его радости, развлечения, горести, муки тотчас становятся предметом наблюдений. Он изучает неустанно, вопреки всему, вопреки себе, – чувства, лица, движения, звук голоса. Не успеет он увидеть, чтобы он ни увидел, – он уже спрашивает: почему? Он не знает ни движения, ни возгласа, ни поцелуя, который не был бы ложью, не знает внезапных поступков, совершаемых людьми потому, что так нужно, не рассуждая, не задумываясь, не понимая, не отдавая себе отчета даже впоследствии. <...>

Пишет ли он, – он не может удержаться от соблазна вложить в свои книги все, что он видел, все, что знает, и это не щадя ни близких, ни друзей, с жестоким беспристрастием обнажая душу тех, кого он любит или любил, даже сгущая краски, чтобы усилить впечатление, думая только о своем творении и нимало не заботясь о своих чувствах.

Любит ли он, – если это женщина, он препарирует ее как труп в анатомическом театре. Все, что она говорит, все, что она делает, мгновенно взвешивается на чувствительных весах анализа, которые он носит в себе, и оценивается с бухгалтерской точностью. <...>

Актер и в то же время зритель своей и чужой игры, он никогда не бывает только актером, как бесхитростные люди, которые живут не мудрствуя...» [Мопассан, т. 4, 1993: 374-375].

Таким образом, эти слова продолжают тему «крысы», но уже с точки зрения субъективности писателя и его отношений с другими.

Мы не будем здесь касаться многих тем этих откровений Тригорина, о которых часто писали исследователи: отчуждение литератора, наваждение записной книжки, страх безумия и т. д. Зато заметим, что Тригорин, пусть и не столь пылко, как Мопассан, обращается также к другим аспектам писательства: тщетность славы (в ответ Нине), сомнения в собственном таланте, проблема гражданского долга художника. Не столь широкое и разнообразное поле размышлений Мопассана ведет нас прямо к тому, что, возможно, является главным: невозможность для писателя жить, как все, и иметь нормальные че-

ловеческие отношения. Между тем, совершенно точно, что именно в этом главная проблема Тригорина, которая определяет не только его речи, но само его существование, его внутреннюю пустоту. На этом глубоком уровне весь персонаж Тригорина пропитан темами произведения Мопассана.

Мы помним «небольшой рассказ» Тригорина: «...на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» [С XIII, 31-32].

Мы настаиваем, рискуя показаться кощунственными, на бесконечной банальности этой сюжетной канвы и ее символического значения: образ молодой девушки, которую сравнивают с птицей, – это почти стереотип, распространенная интрига уже в эпоху «Бедной Лизы» Карамзина. Не менее традиционно (условно?) производимое ею поэтическое впечатление (которое мы, разумеется, не будем путать с символическим значением чайки в пьесе Чехова, бесконечно возвышенным и богатым, лишь одной из составляющих которого является этот практически пародийный нюанс). Но несколько торопливо записанных в книжку слов, которые кажутся почти ничтожными, – это лишь материал для создания произведения, сольфеджио той внутренней музыки, которая разбудила в Тригорине подобное эстетическое восприятие картины и ситуации. Главное, то есть чудо письма, превосходящее банальность (или, если строго отнестись к Тригорину-писателю, упражнение в стиле), еще впереди. Нина с ее наивным пониманием литературы естественным образом вписывается в «небольшой рассказ» из записной книжки: этот рассказ определяет ее судьбу, становится ее литературной моделью (от которой она отойдет только в конце пьесы: «Я – чайка... Не то. Я – актриса»). Ее болезненная связь с Тригориним была только реализацией «сюжета рассказа» на литературном уровне. Между тем сам сюжет для Тригорина – лишь повод для создания произведения, чья функция заключается в том, чтобы выразить поэзию мгновения и места, их скоротечную гармонию, создающую эфемерную сущность Молодой Девушки (ожидание будущего, ожидание возлюбленного). Таким образом, он не подлый соблазнитель «от нечего делать», это – писатель, скрывающий свое истинное лицо, хищник почти против своей воли: это и есть сущность писателя согласно Мопассану – очарованный своим «героем» взгляд. Таким образом, под знаком Мопассана в «рассказ» и в жизнь вписывается история их связи и необходимая «измена» Тригорина. Рассказ написан, обаяние исчезло, чары растаяли. Ребенок Нины и Тригорина умрет, и разьединенные любовники больше не встретятся.

Вернемся к началу второго акта и к эпизоду чтения строк из «На воде» – это еще один момент перевода на язык драматургии тем Мопассана.

Здесь тоже речь идет о настоящей маленькой «пьесе в пьесе» (что возвращает нас к Шекспиру), богатой сценической игрой и неожиданными поворотами. Чтение вслух, начатое Дорном до открытия занавеса во втором акте, уже было прервано Аркадиной, которая, оказавшись не в центре общего внимания, решила заставить восхищаться своим стилем жизни и тем, как молодо она выглядит. Когда плохой зритель Дорн хочет вернуться к чтению, она не выдерживает и забирает у него книгу. И вот она снова на сцене, как Нина в первом акте, готовая блистать перед своими зрителями. Но текст Мопассана – это тоже ловушка. Сравнивая писателя с «крысой», Мопассан бросает ей вызов: помимо того, что это сравнение отнюдь не лестно для ее драгоценного Тригорина, оно еще и ставит под сомнения искренность чувств ее любовника, ибо говорит о том, что он не может ее любить, как другие мужчины. Однако перчатка не поднята, и ловушка не работает: Аркадину внешне мало беспокоит вопрос о природе чувств Тригорина.

Зато ловушка прекрасно работает, как только Мопассан описывает поведение женщины, которая «желает заполнить писателя, она осаждает его посредством комплиментов, любезностей и угождений».

Метод Мопассана-психолога здесь аналогичен методу моралиста «по-французски», который использовал Треплев, рисуя портрет своей матери; анализировать и объяснять сложный механизм поведения, тысячу аспектов женского соблазнения, апеллируя к главному и простому принципу: желание доминировать диктует стратегию завоевания и порабощения. Отвратительное животное, которое пожирает других и пожирает себя самого (которого продолжит описывать Тригорин Нине дальше), нашло своего паразита, себе подобного, если угодно, в персонаже светской женщины, пожираемой тщеславием. Светская женщина – это актриса, равно как и писатель – это актер: «Актер и в то же время зритель своей и чужой игры, он никогда не бывает только актером, как бесхитростные люди, которые живут не мудрствуя», – говорит Мопассан [Мопассан, т. 4, 1993: 375]. Два чудовища встретились лицом к лицу, и их борьба непримирима.

Аркадина тут же отказывается от этого образа (который устраивал ее в приложении к Тригोरину) и призывает на помощь стереотип «русской женщины», воплощающей спонтанность, искренность и верность чувств как абсолютную ценность. Если такая русская женщина и существует в пьесе, то очевидно, что это Нина. Что касается «французской женщины», ветреной, эгоистичной, готовой соблазнять и злоупотреблять светскими привилегиями своей женственности, не менее очевидно, что это сама Аркадина: каждое мгновение она есть и стремится быть такой женщиной, даже перед своим сыном («Я не Юпитер, а женщина»): «мышеловка» захлопнулась за ней.

Приход Сорина и возможной соперницы Нины еще больше увеличивает важность смысла подспудного драматического напряжения. Аркадина «читает несколько строк про себя», заявляет на основании своего высшего права светской женщины, что «дальше неинтересно и неверно», и закрывает книгу Мопассана.

Этот момент – это предельный и, возможно, единственный случай межтекстовых связей в театре, поскольку он вызывает у зрителя интерес к произведению, которое он может знать только как читатель Мопассана. Резкое осуждение актрисы, призыванием которой является давать жизнь тексту на сцене, скрывает, таким образом, главную тайну, волшебное слово, которое хотят утаить.

Слова, которые Аркадина читает в тишине, следующие: «Как вода капля за каплей пробивает самый твердый камень, так лезть с каждым словом точит нежное сердце писателя. И едва заметив, что он тронут, взволнован, покорен этим неустанным восхвалением, она отгораживает его от всех, разрывает мало-помалу узы, которыми он связан вне ее дома, и исподволь приучает его бывать у нее, находить приятность у ее семейного очага. Чтобы крепче привязать его к своему салону, она подготавливает и обеспечивает ему успех, подает его в выгодном освещении, всячески превозносит перед старыми друзьями дома, оказывая ему почет и уважение, восхищаясь им без меры.

И, почувствовав себя кумиром, он водворяется в храме. Положение его, кстати сказать, весьма завидное, ибо другие женщины испытывают на нем все тончайшие средства обольщения, дабы вырвать его у той, которая его завоевала. Но если у него достанет ума, он не поддастся на заигрывания и просьбы, которыми его осаждают. И чем больше постоянства он выкажет, тем усерднее его будут любить, упрашивать, соблазнять» [Мопассан, т. 4, 1993: 351].

Похоже, что в произведении описывается отличная от отношений Тригорина и Аркадиной ситуация. Здесь представлена особая социальная среда, где снобизм светских

кругов способен создавать и поддерживать литературные репутации; в этом смысле мы можем возразить вместе с Аркадиной: «Ну, это у французов, может быть, но у нас ничего подобного...» [С XIII, 22]. Но главное – не в этом, и это подтверждает резкая реакция актрисы, попавшейся в «ловушку». Главное в том, что стратегия постоянной лести работает в случае писателя, какой бы ни была социальная среда. Лесть постепенно становится необходимой, это наркотик, и только он может заполнить внутреннюю пустоту литератора. Эта действенная лесть должна быть правдоподобной, все время новой, то есть бесконечно разной и, если можно так сказать, высокого технического качества. Дать писателю его наркотик может только тот, кто хорошо его знает; таким знатоком может быть только светская женщина или актриса, что возвращает нас к тому же самому. Если «крыса» пожирает других, то ее саму ждет та же участь.

Мы видим, что украденный у зрителя текст Мопассана содержит в зародыше сцену из третьего акта между Аркадиной и Тригориним.

Вся сцена построена на главном противопоставлении «обычных» людей, с одной стороны, и писателя или актера – с другой. Тригорин говорит о том, что хочет, наконец, испытать обычную любовь, что «на земле только она одна может дать счастье». Он просит Аркадину принести себя в жертву, ведь, будучи актрисой, она может все понять: «Если захочешь, ты можешь быть необыкновенною». Но в ней – такая же жажда жизни («Я обыкновенная женщина»), что и в нем, сначала она использует обычное оружие женщины: упреки, сарказм, кокетство, слезы. Но вскоре, угадывая его бесполезность, снова становится актрисой и прибегает к лести. Ее признания в любви превращаются в гимн несравненному таланту Тригорина. Она знает главную пружину, волшебное слово, сформулированное Мопассаном: «И, почувствовав себя кумиром, он водворяется в храм».

«Храм» – это не только литературный салон, это восхищенный взгляд актрисы, наркотик, который дают каждый день. Тригорин поделился с Ниной внутренним сомнением, которое мучает молодого писателя: «боясь прямо и смело глядеть в глаза...» [С XIII, 30]. Мы знаем, что молодой писатель никуда не делся, он по-прежнему сомневается в своем произведении, и только Аркадина может излечить его и дать необходимый ему взгляд: «Ты думаешь, это фимиам? Я лщцу? Ну, посмотри мне в глаза... посмотри... Похожа я на лгунью?» [С XIII, 42].

Кто, как не актриса, может так ловко играть с огнем? Конечно, это опасная игра, но наркотик – это все еще вызывающее недоверие лекарство – тем самым еще более необходим: бесконечное сомнение, бесконечная просьба новой лести. Так наркотик создает привычку. Стратегия заточения, описанная в «На воде», всегда приносит победу.

Таким образом, Чехов выстроил систему отношений между персонажами на безжалостной диалектике, описанной Мопассаном. Он доводит ее логику и жестокость до предела. Здесь, вдали от литературных салонов и тщеславия, идет смертельная борьба: Тригорин хочет убить женщину в Аркадиной, чтобы, наконец, жить самому. Но Аркадина тоже хочет жить и убивает обыкновенного человека в Тригорине, или скорее она ему показывает, что этот обычный человек не может в нем существовать, что они связаны друг с другом навеки. Тригорин должен «любить» как литератор, он должен любить актрису, потому что она актриса. Вопрос об «искренности» чувств – это ложная проблема для Аркадиной⁶, и в этом заключается наказание «крысы», которая никогда не сможет встретиться с настоящей жизнью. Она нужна ему, чтобы чувствовать себя настоящим писателем, ей же, чтобы быть актрисой, он не нужен. В четвертом акте Нина скажет Треплеву главные слова о Тригорине: «Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом...» [С XIII, 58].

Эта жестокая, садистская искренность Тригорина, которая мучила Нину, убивая ее идеал, была необходимой жестокостью, поскольку здесь идет речь о перевернутой симметричной модели отношений между Тригориним и Аркадиной. Терзая Нину, Тригорин терзает через нее себя самого. Его отношения с молодой девушкой были ознаменованы «жизнью» и простой человеческой истиной: здесь была цельная и данная раз и навсегда любовь «русской женщины», здесь и он не мог не быть «искренним» и не мстить себе за собственные сомнения в Нине. С актрисой был возможен лишь молчаливый союз с другим самим собой, который создавал фикцию – лгушую? творческую? – любви и искусства: Аркадина играет роль медсестры, Тригорин – больного, и роли не могут поменяться местами, поскольку они одной природы. Истинная любовь Нины не может вылечить писателя от его недуга, который может облегчить (а также поддерживать) только другой недуг – наркотик.

Вот какова «крыса». Это ключевое в размышлениях Мопассана слово, эта находка, высмеивающая его собственный сатирический гений, не может не отсылать нас к шекспировскому Гамлету, убивающему Полония:

«Г а м л е т (*обнажая шагу*). Что? Крыса? (*Пронзает ковер*.) Ставлю золотой, – мертва!

П о л о н и й (*за ковром*). Меня убили! (*Падает и умирает*.)»⁷.

Еще одно место из чеховской пьесы напоминает об аналогии между Треплевым и Полонием. В разговоре с Ниной во втором акте Треплев замечает Тригорина: «Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (*Дразнит*.) “Слова, слова, слова...”» [С XIII, 28].

Конечно, мы имеем дело здесь с очень тонкой игрой аллюзий⁸, поэтому лишь выдвигаем гипотезу (которую косвенно подтверждает отождествление крысы-Полония-Треплева). Треплев описывает Тригорина как анти-Гамлета отсылкой к сцене, где Полоний, спрашивая Гамлета о том, что тот читает, получает знаменитый ответ: «Слова, слова, слова».

Отсылка к Шекспиру снова означает «театр в театре»: под взглядом Треплева, который замечает Тригорина, аллея парка превращается в сцену. Между Шекспиром и Чеховым как имплицитный посредник выступает следующая сцена:

«Т р е п л е в-П о л о н и й. Что вы читаете, принц?

Т р и г о р и н-Г а м л е т. Слова, слова, слова».

Слова Трепелева: «Вот идет истинный талант», – означают в этом контексте, иронически, разумеется: «Тригорин – истинный талант, я же только ложный талант», это – формулировка неосознанных мыслей Нины, которые угадывает ревнивый Треплев. Ирония меняет роли местами, мы должны понимать, что Треплев – это Гамлет (и это также работает на сложную схему отношений Гамлета и Треплева, которая выходит за рамки нашего исследования), и что Тригорин – это Полоний.

Образ крысы-Тригорина обогащается новыми коннотациями. У Мопассана образ сатиричен, он одним словом «бесчеловечные» определяет условия существования писателя, какими их видят Мопассан и Чехов. Аналогия между Тригориним и Полонием,

⁶ По правде говоря, Чехов идет еще дальше, и эта «двуличность» является не только следствием искусства, она, разумеется, в человеческом и психологическом плане, есть эгоизм и бездушие, как нам это показывает поведение Аркадиной и мельчайшие детали: «способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел...» [С XIII, 7]. Ухаживать за больными, «как ангел», предполагает постановку, которую прекрасно умеет режиссировать «медсестра» Тригорина (см. дальше).

⁷ Здесь и далее цитаты из «Гамлета» приведены в переводе М. Лозинского. – *Прим. перев.*

⁸ Для J. L. Styan, например, Треплев здесь одновременно и Гамлет, и Лорд Чемберлен [Styan 1971: 53].

персонажем «из плоти и крови» (если так можно сказать), не определяет механизм, это лишь аллюзия, возможность новых различных звучаний: Полоний (который, заметим мимоходом, был в свое время актером и сыграл роль Цезаря, убитого в Капитолии, – «Гамлет», III, 2), – это несостоятельный персонаж, готовый пойти на сделку с собственной совестью, раб Королевы (Королева – Аркадина). Это простое переворачивание показывает, что Тригорин, открытость которого каждое мгновение может ему помочь найти «сюжет для рассказа», – не Гамлет, то есть: не великий аутентичный писатель, чья мощная личность умеет утверждаться в жизни и в искусстве, не являющийся рабом ни актрис, ни записной книжки. Как и смехотворный – и старый – Полоний, Тригорин только персонаж-хамелеон. Его слова, адресованные Нине: «Вот вижу облако, похожее на роаяль. <...> Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус...» [С XIII, 29] – в этой перспективе напоминают следующий диалог между Гамлетом и Полонием (III, 2):

Г а м л е т. Вы видите вон то облако, почти что вроде верблюда?

П о л о н и й. Ей-богу, оно действительно похоже на верблюда.

Г а м л е т. По-моему, оно похоже на ласточку.

П о л о н и й. У него спина, как у ласточки.

Г а м л е т. Или как у кита?

П о л о н и й. Совсем как у кита⁹.

Ироническое дополнение с чеховской точностью.

Мопассан присутствует почти повсюду в «Чайке», и цитаты его произведений из уст персонажей – это лишь видимая часть айсберга.

«Бродячая жизнь» и еще больше «На воде» послужили для Чехова источниками вдохновения и сыграли важную роль в процессе литературного создания «Чайки». В Мопассане Чехов нашел близкого ему по духу точного и безжалостного психолога, который размышлял о тяжелом и неблагоприятном положении писателя, об отношениях между жизнью и театром, радикально пессимистичного мыслителя, который, однако, восхищается жизненной силой своей беспощадности.

Все это, сохраненное и преобразованное, обнаруживается в главных персонажах пьесы, во многих ее темах (явных или подразумеваемых), в общей структуре произведения, в его символическом значении и системе образов, в его художественном послании. Все это, вместе с художественной и драматической структурой «Чайки», составляет неподражаемую чеховскую интонацию.

Если бы надо было дать доказательство – по правде говоря, совершенное бесполезное – этого творческого синтеза, мы бы нашли его, среди многих других, в том факте, что у Чехова нет «стороны Шекспира» или «стороны Мопассана» (словами Пруста). Влияние (термин, несоответствие которого еще раз, как мы надеемся, было показано во всем вышеизложенном) английского драматурга и французского прозаика соединяются и взаимно обогащают друг друга. На всех уровнях: мы не смогли бы оставить «шекспировской стороне» систему плотских или любовных отношений между персонажами, а «стороне Мопассана» – метод анализа психологических механизмов. Пессимизм Мопассана продолжает пессимизм Гамлета, Полоний может стать перевоплощением писателя, по мнению Мопассана¹⁰.

Тем не менее, через обращение к текстам Мопассана (и через него, без сомнения, к определенной традиции французских моралистов и театра) Чехов придает системе, которая управляет отношениями между Трепловым, Тригоринным, Аркадиной и Ниной,

⁹ Заметим, что Чехов упоминает этот диалог с Полонием в «Острове Сахалине».

идеально строгую логическую структуру. Эта структура основана на размышлении и опыте отношений между литературой и жизнью, в большей части общих для обоих писателей. Эта строгая структура становится необходимой, то есть она определяет события и вместе с ними судьбы персонажей. Именно так появляется трагическое в произведении Чехова. Через игру «страстей» выражается высшая необходимость, она превосходит отдельных людей, течение событий раскрывает ее и представляет в чистоте, которую можно квалифицировать как «расиновскую».

Термин может удивить только того, кому эта структура не знакома. Не раз было сказано, что события в «Чайке» – любовь, разрыв, самоубийство – происходят «во время антрактов», поскольку главное место в театре Чехова занимает мимолетное, случайное, намек, атмосфера. Верно как раз обратное: через точный анализ кажущегося банальным повседневного Чехов заставляет понять «событие», культ которого необдуманно, по собственному незнанию создают люди. Все сказано и предсказано на сцене, «событие» – это следствие, побочное явление. Именно в этом заключается «коперниковская революция» Чехова-драматурга, которая представляет новую концепцию театрального времени и трагического.

Конечно, в художественной системе Чехова есть много других составляющих, некоторые из которых (пародия, смесь комического и трагического и т. д.) трудно оценить по достоинству, не обращаясь к Шекспиру. В этом смысле вечная тема «Расин и Шекспир» открывает некоторые перспективы.

Заметим, наконец, что не случайно размышления о трагическом положении писателя в пьесе связаны с современником Чехова – Мопассаном. На самом деле, драма завязывается вокруг главной проблемы, как для Треплева, так и для Тригорина: проблемы писательства. В XIX веке доминировало романтическое представление о писателе, на смену которому благодаря «Чайке» Чехова в XX веке пришла драматическая форма представления о писателе.

Эта современность, а также близкая связь с европейскими культурами, превращают Чехова в одного из величайших классиков Серебряного века.

Литература

Катаев Владимир. Франция в судьбе Чехова // Чеховиана: Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 8-19.

Мопассан Ги де. На воде / Пер. В. Горнунга // *Мопассан Ги де.* Сочинения: В 5 т. Т. 4. М.: Наука, 1993.

Мопассан Ги де. Бродячая жизнь / Перевод Г. Рачинского // *Мопассан Ги де.* Сочинения: В 5 т. Т. 5. М.: Наука, 1993.

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

Styan, J. L. Chekhov in performance. Cambridge University Press, 1971.

Перевод с французского Ирины Зверевой.

¹⁰ Само собой разумеется, что представленный анализ пары Полоний – Треплев не исчерпывает темы Полония в пьесе, ни тем более отношений Гамлета и Тригорина, который прежде всего является Узурпатором (ложный супруг матери, ложный принц Литературы).

«Чайка» Чехова и «На воде» Мопассана¹

Аннотация. В статье рассмотрена связь между пьесой Чехова «Чайка» и путевыми записками Мопассана «На воде». Отмечено использование имени Мопассана в первом акте «Чайки» и включение цитат из его книги во второй акт пьесы. Установлен ряд тематических переключений, объединяющих два произведения, в частности, общий универсальный символ воды как подательницы и основы жизни, типы героев-литераторов и др. Проведена параллель между чеховскими персонажами, замкнутыми в себе и страдающими от взаимного непонимания, с героями Мопассана. Также отмечено фундаментальное отличие Чехова и Мопассана: у Мопассана больше пессимизма в отношении возможностей человека перед лицом неумолимого факта смерти и уничтожения, а Чехов не намерен отказываться от идеи, что человек способен изменяться, несмотря на свою природу.

Ключевые слова: «Чайка» Чехова, «На воде» Мопассана, литературная аллюзия, цитата, авторская ирония, герой-писатель, портрет персонажа.

Katsell, Jerome H.

Chekhov's "The Seagull" and Maupassant's "Sur l'eau"

Abstract. The article covers the connection between the "Seagull" play by Chekhov and "On the Water" travel notes by Maupassant. The use of Maupassant's name in the first act of "The Seagull" and introduction of the quotes from the book to the second act is pointed out. There is also established a range of close echoes between the two works: in particular, the common water symbol as the giver and pillar of life, the wordsmith characters' types, etc. Chekhov's characters, self-contained and suffering from mutual misunderstanding, are likened to the Maupassant's characters. There is also pointed out a fundamental difference between Chekhov and Maupassant: Maupassant is more pessimistic about a person's opportunities in the face of inevitable death and destruction, while Chekhov isn't willing to give up the idea that a person can change, no matter their nature.

Key words: "The Seagull" by Chekhov, "On the Water" by Maupassant, literary reference, quotation, author's irony, writer character, character's portrait.

I

Каждый из нас, ощущая вокруг себя пустоту, бездонную пустоту, в которой колотится его сердце, мечется мысль, идет по жизни, словно помешанный, раскинув руки, вытянув губы, ища, кого бы прижать к своей груди. И он обнимает направо и налево, без разбора, не спрашивая, не глядя, не понимая, чтобы только не быть одному [Maupassant 1908: 128]².

¹ Перевод статьи: Chekhov's The Seagull and Maupassant's Sur l'eau by Jerome H. Katsell // Chekhov's great plays: A Critical Anthology / Ed. by Y.-P. Barricelli. New York University Press, 1981. P. 18-35.

² В соответствии с французским оригиналом статьи, страницы цитат из книги «На воде» указаны по парижскому изданию 1908 года; текст «На воде» приводится в русском переводе В. Топера. – *Прим. ред.*

Принимая во внимание жанры этих произведений и репутации самих авторов, казалось бы, странно ожидать большого сходства путевых записок Мопассана и главной чеховской пьесы, первой из его «большого драматического квартета», принесшего автору мировое признание. Да, французский писатель упоминается в первом действии «Чайки», когда Константин Треплев, рассуждая о необходимости отказаться от мертвой рутины в искусстве и искать новые художественные формы, вспоминает о приступе отворачивания Мопассана от пошлости знаменитой Эйфелевой башни. Да, путевые записки «На воде» (1888) прямо называются и даже цитируются в сцене, открывающей второе действие чеховской пьесы. И все же, на первый взгляд, связь между этими произведениями может показаться весьма слабой. Однако не следует забывать, что, как и «говорящие детали» в рассказах, литературные аллюзии в пьесах Чехова крайне важны для более тонкого понимания содержания его произведений. Поэтому внимательное чтение «На воде», уяснение тем и философских рассуждений этих записок могут быть очень полезны для лучшего постижения «Чайки».

Путевым очеркам Мопассана в критических писаниях о «Чайке» по большей части не уделяют достаточного внимания. Понятно, что пассаж из «На воде», который читает Аркадина во втором действии, служит ироническим комментарием к ее отношениям с Тригориным. Отмечено также, что многие мотивы из второй, Каннской части «На воде», «крайне важны для понимания “Чайки”» [Chances 1977: 32]. Преклонение перед титулами, бессмысленное существование в дорогих отелях богатых бездельников, пессимизм в отношении человеческих существ, доходящий до мизантропии – это только некоторые мотивы второй части «На воде». Много других приемов, общих для обоих произведений, – например, ирония над «мистической властью луны», – выполняющих одинаковые функции: «постоянно развеивать иллюзии, постоянно срывать покровы декоративной лжи и лакировки, чтобы обнажить неприглядную сниженную действительность» [Chances 1977: 33].

Безусловно, многое в Чехове и Мопассане основано на ироническом обыгрывании затора между иллюзией и реальностью. Но, на мой взгляд, куда важнее всмотреться в словесную ткань, в постоянно повторяющиеся мотивы и композиционные приемы «На воде», чтобы уловить более глубокие уровни переклички двух произведений. На таких уровнях мы обнаруживаем общую центральную проблему этих произведений: природа искусства, сущность творческой личности, и более того – движение ощупью к пониманию того, что такое свобода. «На воде», и тем более «Чайка», – это не безнадежно пессимистические произведения, хотя первое щетинится своим поверхностным отчаянием; оба произведения как раз сосредоточены на оппозициях: пессимизм – оптимизм, юность – старость, подчинение – свобода, ограниченность – безграничность; словом, оба они – о потенциальных возможностях человека.

Многие мопассановские наблюдения и утверждения словно бы отзываются эхом, или даже возрождаются в самой фактуре «Чайки». Конечно, произведения эти во многом различны, и мы будем указывать на это особо.

Аркадина отказывается читать дальше «На воде», поскольку там у Мопассана описывается, как действуют светские дамы, чтобы завлечь и приручить писателя. «Ну, дальше неинтересно и неверно» [С XIII, 22], – говорит она³. А дальше как раз описывается, каким образом подобные дамы превращают писателя в живой аксессуар для своей го-

³ Саймон Карлинский считает, что это утверждение Аркадиной выражает мнение Чехова о художественных достоинствах Мопассана. Интересное наблюдение, но, возможно, Чехов здесь также и маскирует многочисленные точки соприкосновения между этими двумя произведениями [Heim and Karlinsky 1975: 282].

стиной [Maupassant 1908: 31]⁴. При этом нелишне напомнить, что Дорн, в присутствии Аркадиной и Маши, читал Мопассана *еще до* начала второго действия, и возможно, именно содержание «На воде» объясняет возникшее вдруг желание Аркадиной вызывающим образом продемонстрировать и потребовать признания своей «моложавости». Она говорит, что никогда не думает о смерти, не заглядывает в будущее, она корректна, подтянута и всегда одета и причесана, как она выражается, *comme il faut*.

Если мы обратимся к тексту Мопассана, который Дорн, Маша и Аркадина читали до начала второго действия, – а они должны были читать именно его, – то увидим, что там говорится о том, какие опасности подстерегают светскую даму, которая решила приручить романиста. Романист, описанный у Мопассана, очень напоминает Тригорина, – возможно, именно это и заставило Аркадину почувствовать уязвимость своей позиции, начать защищаться. Вот что пишет Мопассан:

«У поэта больше обаяния и душевности, у романиста зачастую больше остроумия. Зато романист таит в себе опасность, которая не угрожает со стороны поэта, – он отгрызает, выхватывает, уворовывает все, что у него перед глазами. С ним никогда нельзя быть спокойной, никогда нельзя поручиться, что он не уложит вас в один прекрасный день, в чем мать родила, между страницами своей книги. Его глаз – это насос, который все вбирает в себя, это не знающая усталости рука карманника. Ничто не скроется от него; он непрестанно высматривает и подбирает: высматривает движения, жесты, намерения – все, что проходит и происходит перед ним; подбирает каждое слово, каждый поступок, каждую мелочь. Он с утра до вечера копит всевозможные наблюдения, из которых он изготавливает на продажу разные истории, и эти истории разбегаются по свету, их прочитывают, обсуждают, толкуют тысячи и тысячи людей. И, что ужаснее всего, у него, у подлеца, выйдет похоже, вопреки его желанию, безотчетно, потому что рассказывает он то, что видит, а глаз у него зоркий» [Maupassant 1908: 30-31].

Этот пассаж, который был прочтен до начала действия, в отличие от того, что прозвучит вслух со сцены, говорит о силе писателя, его возможности нанести вред с помощью слов, о его превосходстве над окружающими, которое дается ему его чуткостью и проницательностью. Аркадина заметила, как Нина относится к Тригорину, очевидно, это не первый случай проявления женского восторга перед ним, который привлек ее внимание, и она решает отыгаться на Маше. Суть отношений Аркадиной с Тригориным раскрывается в отрывке, следующим за тем, что она прочла вслух на сцене, и который она не хочет читать: светская дама, по мнению Мопассана, нейтрализует писателя с помощью арсенала женских уловок и своего социального положения. Она вовлекает его в свой круг, где им восхищаются, где его выставляют напоказ, но все это под строгим присмотром и контролем, так что он становится литературным львом в клетке.

Допустив, что Аркадина действительно узнала себя в описании светской дамы, которая должна обрезать все связи романиста, чтобы добиться власти над ним, мы лучше поймем и ее отношение к Тригорину, и ее отношение к искусству. Оба этих отношения связаны друг с другом и основаны на страхе. Тригорин должен оставаться ручным, а его искусство не должно выходить за пределы того, что он сам характеризует как «мило, талантливо», но далеко до уровня Толстого и Золя. Можно заметить, кстати, что сам Мопассан очень хорошо подходит под эту самохарактеристику Тригорина. Такая позиция

⁴ Отметим, что Мопассан использует выражение *l'homme de lettres* для обозначения «писателя» вообще и различает «поэта» *le poete* и «романиста» *le romancier*. В русском переводе М. Н. Тимофеевой, который читал Чехов, использовано слово «романист», а не «писатель».

Аркадиной объясняет и ее снисходительное отношение к рыбной ловле Тригорина, и ее небрежное отношение к его книгам. Ее бессознательно тянет к среднему, а то и вполне пошлому в искусстве, и в конце пьесы мы видим, как и о каком «искусстве» она с удовольствием болтает с Шамраевым⁵.

Еще важнее то, что страх Аркадиной перед настоящим искусством и новыми формами, которых она не может понять, лежит в основе ее отношений с Константином. И здесь больше, чем просто эдипов комплекс. В свете ее отношений к тексту Мопассана в начале второго действия мы можем истолковать ее реакцию на пьесу Константина в действии первом. Претензии Константина на новые формы в искусстве, заявленные в пьесе о главных смыслах и последних вопросах бытия / небытия, пугают Аркадину – она боится потенциальной власти настоящего художника, предвестий этой власти в Константине. Она боится даже в потенции, боится самой возможности власти гениального искусства, которого она не хочет замечать в Константине. По той же причине ей не нравится описание укротительницы писателя, которая, по словам Мопассана, постоянно рискует оказаться в один прекрасный день в чем мать родила на страницах его книги. В «Чайке» нет никаких указаний на то, что Аркадина вообще читала Тригорина. Мы знаем, что она не прочла ни строчки из опубликованного Константином. Может, она боится увидеть собственный неприкрашенный портрет на страницах прозы Тригорина? Как бы то ни было, не проявляя никакого интереса к творчеству Тригорина, она постоянно навязывает ему свое собственное дурное понимание искусства. И Тригорин не только должен все время терпеть ее напыщенную игру в средних, а по большей части и второсортных пьесах – судя по всему, Константин прав в оценке актерских талантов матери, – но ему так же приходится принимать ее вычурный наигранный мелодраматизм за реальные чувства в их личных отношениях⁶. Тригорин променял свои самые высокие устремления, о которых он говорит Нине во втором действии, на бытовой комфорт и социальное положение – все это дала ему связь с Аркадиной. А то, что она играет мелодраматическую роль в собственной жизни, подчеркнуто в истерической сцене «возвращения» Тригорина в третьем действии, особенно в ее финальной реплике, обращенной к самой себе: «Теперь он мой» [С XIII, 42].

Важный аспект мопассановских заметок «На воде» посвящен общественным условностям. Сосредоточенность на путешествии, на соприкосновении с чистой морской стихией – часть описания страстно желанного, но неудачного побега от противоречивости общественных отношений, подчеркиваемой всякий раз, когда рассказчик пристает к берегу, испепеляющей критики царящих в обществе нравов. Это одна из важнейших оппозиций путевых заметок: естественность моря и неестественность, актерство, неизменное пребывание в роли «сливок общества». Постоянное противопоставление

⁵ Чехов подчеркивает искусственность и недостаток подлинного артистизма в Аркадиной на протяжении всей пьесы. Одна из ее последних реплик в «Чайке» вполне типична для ее эгоцентризма: «Мы будем играть <в карты> и пить» [С XIII, 60].

⁶ Важная ирония, которая подчеркивает лживость притязаний Аркадиной на художественное превосходство и необоснованность ее презрительно-небрежного отношения к стремлению Константина найти новые формы, заключается в том, что пьеса «Дама с камелиями» Александра Дюма-сына, в которой Аркадина, очевидно, часто играла, в свое время была именно новой пьесой – и по форме, и по содержанию, – разительно отличавшейся от добротных поделок Скриба и его подражателей. Своим подчинением сюжета психологическому исследованию внутреннего состояния молодой женщины, стремящейся найти себя в сложных житейских обстоятельствах, «Дама с камелиями» очень похожа на «Чайку». Профессия Нины – актриса – в России того времени воспринималась обществом во многом похоже на то, как воспринималась роль куртизанки Маргариты во Франции.

мира природного, естественного (и потому совершенного) и мира человеческого, ограниченного и испорченного, говорит о тематической и структурной общности «Чайки» и «На воде». В пьесе такую естественность, в противоположность Аркадиной, воплощает Нина. И пусть она наивна и излишне впечатлительна, но зато не боится своей тяги к настоящим людям и настоящему искусству. И в этом отношении важно, что она находит себя, конечно, до известной степени, в книгах Тригорина. А то, что проза Тригорина, несмотря на характеристику Константина в разговоре с Сориным в первом действии, – «мило, талантливо, но...», – представляет из себя нечто большее, чем следует из самоуничижительных замечаний самого Тригорина и оценок Константина, становится ясно в четвертом действии, когда Константин, оценивая собственные сочинения, признает профессиональное превосходство Тригорина. Тригорин сразу тянется к Нине, как к своему утраченному потенциалу и той лучшей части самого себя, которая и есть настоящий художник, которого Нина бессознательно почувствовала, несмотря свою наивность и недостаток жизненного опыта.

«На воде» начинается с того, что Мопассан пытается сбежать от обыденности, отправляясь на яхте *Bel Ami* («Милый друг») вдоль средиземноморского побережья. «Две недели ни с кем не разговаривать, какое счастье!» [Maupassant 1908: 15]. А заканчивается возвращением в общество и встречей с приятелем за рулеточным столом в Монте-Карло. В книге «На воде» земля символизирует тюрьму, а море – потенциальную свободу. Так в истории о смерти Паганини, рассказанной Мопассаном, личность великого музыканта отвергается тем же самым обществом, которое превозносило его выше всех смертных. И тело его находит временную могилу только на маленьком островке Сен-Ферреоль – в открытом море.

Судя по всему, Мопассан все-таки считает, что от общества нельзя убежать, хотя и следовало бы – в идеале.

«На воде» изобилует образами изгнанников и узников. Например, упоминание о Человеке в Железной Маске (о котором, кстати, говорится и в четвертом действии «Чайки»), когда Тригорин замечает, что почитатели Константина в Москве и Петербурге считают его «таинственным, как Железная Маска»), или рассказ о приговоренном к смерти, или история семейной пары, ушедшей из общества на десятилетия в добровольное изгнание только потому, что они когда-то «незаконно» полюбили друг друга, и потом оказались в обоюдной зависимости, которая жестко ограничивает их потенциальные возможности. Много и других «узников».

Вообще в центре записок Мопассана – несвобода внешняя, порожденная общественными условностями, и отвращение к человечеству как таковому. В центре внимания Чехова – эмоциональная несвобода, вызванная отношениями между людьми, которые зависят друг от друга. В «Чайке» действительно «пуды любви». Все любовные треугольники пьесы покоятся на зависимости, и все зависимые герои находятся в эмоциональной тюрьме, осужденные на пожизненное заключение: Константин, Маша, Полина Андреевна, Тригорин и даже Аркадина – все они из этой категории. Возможен относительный побег в равнодушие, как это происходит, например, в отношениях Дорна к Полине Андреевне или Константина к Маше. Но из всех персонажей «Чайки» только Нина, несмотря на ее эмоциональную зависимость и привязанность, смогла вырваться за пределы этого замкнутого круга.

Мопассан бежит от общественных условностей в открытое море, в естественную стихию, которая для него одновременно и символ хаоса, и символ здоровья. Но и само море, важнейший элемент этой благостной стихийности, находится во власти всемогущего ветра. «Ветер, какая это могущественная особа для моряков! О нем говорят,

как о живом человеке, как о всеильном повелителе, то грозном, то благосклонном» [Maupassant 1908: 16].

Ветер – это сила, которая движет корабль и в то же время это символ потенциально разрушительной мощи природной стихии. Как сама жизнь, как смерть, ветер олицетворяет реальность, с которой необходимо столкнуться лицом к лицу и которой нужно противостоять, если человек намерен действовать и познать свою сущность и предназначение. «Ни один враг, ни одна женщина не даст нам столь сильного ощущения борьбы, не потребует от нас такой прозорливости, как ветер, ибо он властелин моря, он тот, от кого можно уклониться, дожидаться милостей или спастись бегством, но укротить его нельзя» [Maupassant 1908: 17]. В последнем действии «Чайки» появляется такая властительная стихия, с которой словно бы слита Нина. Буря за стенами дома, это та стихия, из которой Нина появляется и в которую возвращается, уходя. Бесстрашие Нины перед дождем и ветром, бушующим снаружи, один из способов, которым Чехов демонстрирует ее независимость и готовность принимать жизнь во всех ее проявлениях. Другие примеры того же – отказ принять от Константина его зависимую любовь и проявление своих чувств к Тригорину, несмотря на его полное к ней пренебрежение.

В пьесе Константина идет речь о конце времен, о конце всяких изменений, о наступлении абсолютной статичности. И если Нина олицетворяет возможность реальных изменений, пытаясь преодолеть хаос, разрушение, неумолимый ход времени и личные потери, то другие герои «Чайки» воплощают собой отсутствие каких бы то ни было перемен. Четвертое действие чеховской пьесы написано так, чтобы подчеркнуть, что на самом деле ничего не происходит, все остается неизменным. Нас слегка поддразнивают сомнительными успехами Константина на писательском поприще, но скоро становится очевидным, что все взаимоотношения центральных персонажей катятся по прежней глубокой и давно накатанной колее. Даже самоубийство Константина – это повторение прежней попытки, на этот раз «удачное». И хотя Мопассан не описывает внутренней борьбы против рутины, ограничиваясь отвращением рассказчика к бездарности и серости современного человека, в своих записках «На воде» он поразительно созвучен подтекстам Чеховской драмы. «Блаженны те, кого не преследует мысль, что ничто не меняется, ничто не проходит и что все надоедает» [Maupassant 1908: 41].

И хотя типичные для атмосферы *fin de siècle* мотивы *Weltschmerz* (*мировой скорби*. – нем.), сентиментального пессимизма, женоненавистничества и мизантропии, так свойственные «На воде», в общем, чужды Чехову, в «Чайке» есть общее с записками Мопассана: изображение неудачных попыток сбежать от взрослой ответственной жизни в тщеславие, поверхностность, одиночество, эмоциональную зависимость и мертвящую рутину бюрократической работы. По Чехову, гармония и согласие с собой если вообще и возможны, то достигаются тяжелым трудом и трансцендентностью искусства. Мопассан тоже часто рассуждает об искусстве – и в важной для нас второй части, и в других местах. Искусство для него, как и для Чехова, связано с одиночеством человека, его изолированностью и неспособностью выйти за пределы самого себя. «Ищите утешения, говорят нам, в любви к науке и в искусстве» [Maupassant 1908: 42]. По Мопассану, согласие с собой вообще невозможно, поскольку человек не может вырваться за пределы собственного Я, в которых он заключен. Так что «Чайку» возможно рассматривать как ответ Чехова, как реакцию на мировую тоску «На воде», где художник бежит от обыденности в стихии моря и ветра только для того, чтобы написать в дневнике: «Но неужели не ясно, что мы навсегда заточены в самих себе, что нам не вырваться из этой темницы, что мы обречены влачить до смерти цепь своих бескрылых мечтаний?» [Maupassant 1908: 42].

И тут мы подходим к фундаментальным отличиям во взглядах Чехова и Мопассана. В «Чайке» перед нами ряд жизненных неудач, неудач в удовлетворении глубочайшей потребности в любви и понимании, которые терпят практически все персонажи; и страстное желание изменить эту ситуацию с помощью искусства можно рассматривать как основную проблему чеховской пьесы. В заметках «На воде», напротив, попытка найти выход из тупика посредством науки или искусства рассматривается как одна из величайших иллюзий. Путевые заметки Мопассана состоят из описаний его вылазок на берег и возвращений на яхту, от пустых суетных и бесплодных кривляний современного общества к тишине, умиротворенности, красоте и подлинности вечно неизменного и вечно меняющегося моря. В мире Мопассана человек не может убежать ни от самого себя, ни от окружающей его пустоты. После короткого рассуждения о том, что наука не способна ответить на фундаментальные вопросы бытия, следует одно из самых опустошенно-пессимистических высказываний «На воде»: «Мы ничего не знаем, ничего не видим, ничего не можем, ничего не постигаем и не изобретаем, мы заперты, заточены в самих себе» [Maupassant 1908: 43].

Это заточение индивида в самом себе, о котором так страстно пишет Мопассан, не позволяет ему общаться с окружающими людьми. Повествователь в «На воде» предстает индивидом, который может быть вполне безупречно приятным в обращении со своими современниками – Мопассан поет пространный панегирик французским гениям, которые умудрились обыкновенную жизнь преобразить в нечто изящное и приятное, и даже самую историю с помощью хорошо подобранных слов и фраз превратить в элегантное развлекательное чтение – и при этом оставаться одиноким и отрезанным от мира [Maupassant 1908: 138-146]. Чеховские герои тоже замкнуты в себе и тоже обычно страдают от взаимного непонимания. Фундаментально отличие Чехова и Мопассана в том, что Чехов не намерен отказываться от идеи, что человек способен изменяться, несмотря на свою природу.

II

Никто никогда не принадлежит другому. Участвуешь, почти против воли, в жеманной или страстной любовной игре, но никогда не отдаешься весь. Человек, одержимый потребностью властвовать, изобрел тиранию, рабство и брак. Он может убить, замучить, заключить в темницу, но человеческая воля ему неподвластна, хоть бы она и покорилась на время.

Мопассан. На воде

Но Мопассан показывает нам и обратную сторону медали. Изолированность индивида, его обреченность на одиночество может служить источником если не спасения, то своеобразной силы. Человеческая воля способна создавать учреждения и предрасудки, основанные на страхе. Но индивиду присуще и желание, несмотря на все его негативные и саморазрушительные аспекты, – найти способ более яркого и полного существования. В седьмой, предпоследней главе «На воде» есть трогательная история молодой женщины, которая сбежала из полка, которым командовал ее отец, с молодым офицером, стоящим гораздо ниже ее на социальной лестнице. Тридцать лет пара жила в уединении, вдаль от общества. И вдруг выяснилось: все это время у мужчины была любовница из близлежащей деревни. Обманутая невеста, к тому времени уже успевшая состариться, от отчаяния выбросилась из окна своей спальни. Страсть толкает челове-

ка на разные пути. Она может привести к большому счастью, или, напротив, к отчаянию и даже смерти. Здесь мы видим, что страсть поддерживает цельность человеческой личности, чего бы это ни стоило. Просматривается известная параллель рассказанной Мопассаном истории самоубийства женщины из-за поруганной любви и судьбы Константина Треплева в «Чайке».

Продиктованная человеческими страстями невозможность подчиниться чему-то меньшему, чем сама судьба, – главная особенность практически всех персонажей «Чайки». Например, Сорин, несмотря на возраст, сонливость, слабость, почти тридцать лет унылой службы, несмотря на бесконечные валериановые капли, которые дает ему Дорн, все равно стремится в оживленный город, к свободной жизни художника и любовника. Он сочувствует романтическому юношескому стремлению Константина стать великим писателем, он чувствителен к женской красоте и даже склонен к самоанализу. Так что, несмотря на немощи и навалившуюся старость, в нем не угасло человеческое стремление к гармонии, независимости, творчеству. Он пытается вести арьергардные (и конечно, безнадежные) бои против бесчинств Шамраева, этого воплощения тупой хамской пошлости.

Похожие неодолимые порывы страсти мы наблюдаем и у других героев «Чайки». Маша продолжает отождествлять себя с творческими триумфами Константина и, несмотря на его холодность и свое стремление «вырвать это с корнем», ничего не может с собой поделать. Аркадина страстно желает быть великой актрисой. Она не очень понимает, что такое великая актриса, но зато знает, как выглядит образ великой актрисы в общественном мнении, и старается походить на него. Тригорин – это тот самый тип человека, который должен быть любовником великой актрисы, и поэтому она заполучила его. Вся ее страсть направлена на внешнее воплощение этой роли. И Шамраев – ее преданный зритель и ценитель. Мы убеждаемся в этом по ходу всей пьесы, и четвертое действие окончательно подтверждает нашу уверенность, возникшую в конце действия третьего. Страсть диктует поступки и Полины Андреевны, и Медведенко, и даже уравновешенного Дорна, который тратит все свои сбережения на поездку за границу.

Утверждение Мопассана, вынесенное в эпиграф этой части работы, о том что «никто <...> не принадлежит другому», подтверждается в «Чайке» на каждом шагу. Страсть одного индивида может подразумевать подавление другого, и все любви в «Чайке» несчастны, потому что объекту любви нужно совсем другое. Маша отвергает Медведенко, Константин – Машу, Нина – Константина, Тригорин – Нину и т. д.

То, на что нападает Мопассан, безусловно, не новость для Чехова, но это, принимая во внимание разительный тематический параллелизм «Чайки» и «На воде», может усиливать важные мотивы в пьесе. Осуществленная страсть подразумевает подчинение другого, обладание им. И тут огромную роль играют власть и деньги. В этом смысле Нина принадлежала отцу, и по иронии судьбы именно он выпустил ее на дорогу к свободе, лишив наследства. Константин находится в похожих отношениях с Аркадиной, но реагирует на это совершенно иначе. Вообще роль денег и общественных отношений, устанавливающих между людьми иерархию власти и подчинения, ярко выявлена и в «На воде», и в «Чайке». И хотя никто не может обладать другим, Чехов знает, что страсть, даже если она направлена на то, чтобы проявиться в высших потребностях любви и целостности, может погибнуть в сетях общественных установлений.

Независимость – это естественная человеческая потребность, данная от природы. Общество портит человека, не позволяет ему слиться с природой. По Мопассану получается, что человеку доступны только временные передышки от постоянных деструктивных воздействий общества, и эти передышки возможны только в полной изоляции, в море, хотя самого Мопассана при этом все-таки сопровождают два опытных моряка.

У Чехова получается несколько иная картина. Одиночество индивида и страсть к независимости не сопряжены у Чехова с мизантропией, отвращением и бегством от бессмысленности и пустоты общественной жизни. Парадокс «Чайки» в том, что подлинная человечность и независимость обретаются индивидом только в человеческом обществе, несмотря на все искажения и извращения последнего. Это можно проиллюстрировать на примере Дорна, на которого самое яркое впечатление в путешествии по Европе произвела бесцельная толкотня в человеческой толпе на улице итальянского города. Это тот самый Дорн, лучший акушер в округе, который всю свою сознательную жизнь проработал на благо общества. Или эта спасительная благодать, которую Тригорин осознает как писатель: «...я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем...» [С XIII, 30].

Общество – в центре внимания «Чайки». И то, что у всех героев одинаковые проблемы с самореализацией, и то, что все они запутались в сетях любовных треугольников, только подчеркивает этот факт. Главная проблема всех чеховских произведений, независимо от их жанра, – найти путь, на котором все личные достижения и победы сольются с общим благом, а независимые индивиды – в более сильное и сплоченное общество. Без поддержки общества индивид зачахнет. И тут мы подходим к пониманию главной причины того страшного опустошения, которое испытывает Константин после провала своей пьесы в первом действии. К нему небрежно-презрительно отнеслась мать, на которую он хотел произвести впечатление, – и не только тем, что он талантливый писатель, но и тем, что он уже взрослый человек; и его пьесу не приняло все общество, сгруппировавшееся вокруг поместья его дяди Сорина, – доктор и многолетний друг Дорн, любимая девушка Нина, знаменитый писатель Тригорин, даже слуги и работники поместья, даже чета Шамраевых.

Содержание пьесы Константина говорит о степени его отчужденности от общества и его тайных стремлениях. Действие его пьесы происходит в самом конце времен, когда уже нет даже самой возможности существования общества, когда человеческий дух остается в полном и окончательном одиночестве. Место действия пьесы Константина, эта мертвая пустыня конца света, может сравниться только с антуражем последних времен в романе современника Чехова Герберта Уэллса «Машина времени». Роман Уэллса вышел в 1895 году, как раз тогда, когда Чехов работал над «Чайкой». Конечно, пьеса Константина выражает не только его отчаяние и отчужденность от окружающих, это еще и крик о потребности в любви. Человеческий дух все-таки непонятным образом жив даже в бесплодном мертвом мире пьесы Константина и очень напоминает самого дьявола.

Этот примитивный вопль отчаяния и потребности в любви сближает Чехова с Мопассаном. В один из своих походов на берег с «Милого друга» автор записок встречается в сосновом лесу влюбленную пару. И глядя на них, он испытывает одновременно и печаль, и радость. Позже он вдруг видит их профили в освещенном окне гостиницы. «Сознание моего одиночества сразило меня, и этой теплой весенней ночью, под рокот прибоя на прибрежном песке, при свете месяца, трепетавшем на поверхности моря, мной овладело такое страстное желание полюбить, что я едва удержался от крика отчаяния и боли» [Maupassant 1908: 69]. В заметках «На воде» Мопассан очень часто изображает художника – несчастного, одинокого, презирающего общество, неприкаянного, не находящего места ни для себя, ни для своего искусства. Мог ли Чехов отчасти позаимствовать этот образ для своих героев-писателей, скажем, Тригорина или Константина Треплева? Об этом можно только гадать, но гипотеза заманчивая.

Различия между Тригориным и Треплевым лежат не только в области формы. Писательская сила Тригорина действительно покоится на хорошем фундаменте технической

оснащенности, а Константин предпочитает новомодные поверхностные приемы. Но куда более важно, что творчество Тригорина, пусть и без большого успеха, направлено на то, чтобы все-таки попытаться понять общество и отдельных представителей разных его слоев. Стать большим писателем ему мешает недостаток энергии, мощи и страсти, чтобы углубиться в сложные реальные человеческие взаимоотношения и общественные процессы, которые и есть – и он об этом знает! – истинный предмет настоящего искусства. И в этом смысле он очень похож на тип писателя, к которому Чехов мог бы причислить Мопассана. Если это так, то чтение Аркадиной Мопассана и ее пренебрежительное к нему отношение приобретает дополнительное значение. Можно предположить, что Аркадина не уважает и Тригорина: как писателя, а следовательно, и как человека.

Недостаток уважения Аркадиной к Тригорину на разных уровнях – это отражение общей неустойчивости их отношений. Одно из ярких внешних проявлений этой нестабильности – отсутствие постоянного места жительства, дома. Они все время живут в гостиницах. Они вечные туристы. Для них не существует возможности стать частью какого-то общества. Их жизни подчинены только личным эгоистическим потребностям. Это отсутствие постоянства в жизни до известной степени объясняется и иллюстрируется общим характером их отношений с окружающими. Аркадина все время на расстоянии от брата и сына, и Тригорин, любовник от скуки и профессиональный писатель оттого, что больше нечем заняться. Ну, разве что пойти на рыбалку.

В книге «На воде» гостиницы и туристический образ жизни тесно связаны со смертью и умиранием, с бессмысленной, впустую потраченной жизнью. Мопассан рассказывает о больных туберкулезом, приехавших на Юг Франции для лечения, и описывает Лазурный Берег как «чудесное и зловещее побережье, преддверье смерти» [Maupassant 1908: 34]. Он язвительно замечает, что беспечная жизнь туристов в дорогах гостиницах – своего рода попытка заглушить ароматом духов зловонное дыхание смерти, последнюю и окончательную реальность жизни человеческой. Тут у Мопассана наблюдается удивительная схожесть и по тону, и по манере изложения с рассказом Ивана Бунина «Господин из Сан-Франциско». «Ни похоронных процессий на улицах, ни траурного убранства, ни колокольного звона. Только кто-нибудь из приезжих, исхудалый и бледный, который еще вчера прогуливался под вашими окнами, больше не появляется – и все.

Если вас удивляет его отсутствие и вы начинаете расспрашивать о нем, метрдотель и вся прислуга с любезной улыбкой отвечают, что ему лучше и что по совету врача он уехал в Италию. В каждом отеле Смерть имеет свою потайную лестницу, своих сообщников и подручных» [Maupassant 1908: 36].

Мы знаем о поверхностной жизни Аркадиной и Тригорина, их прохладных отношениях друг с другом и окружающими. Мы знаем, что Константин в раздражении говорит им обоим, что и сами они мертвы, и искусство их мертво. Аркадина и Тригорин своим существованием отравляют жертвенность и лучшие порывы молодости. Ведь именно их поверхностный образ жизни усваивает Нина. И только недюжинная сила и мужество позволяют ей достичь той независимости и ясности мысли, которую мы видим в четвертом действии. Она скитается по гостиницам, ведет жизнь одинокой актрисы, неприкаянной, получающей тычки от местной интеллигенции, окруженная, говоря словами Мопассана, пустыми, мертвыми людьми и самой смертью. И все-таки она выживает и, судя по последней встрече с Константином, находится на пути к свершениям и победе.

Мы должны задать вопрос, почему именно Нина, такая наивная и подверженная внешним влияниям, единственная из всех главных героев «Чайки» достигает успеха во внутреннем развитии. И Чехов, по крайней мере в общих чертах, объясняет нам, почему именно Нина преуспела, насколько вообще с его точки зрения в этом мире возможно

преуспеть в преодолении препятствий на пути самореализации. Еще в детстве у нее умерла мать. И это первое столкновение со смертью подтолкнуло ее на инстинктивные детские поиски мира гармонии. В этих поисках она нашла озеро, которому приписала волшебные свойства. Отец и мачеха отвергли ее и материально, и духовно. Нина с малых лет научилась преодолевать внутренние недостатки и ценить все гармоническое, все, что возвышает человека. Она поняла, что некоторые люди, а возможно, и большинство, как она это сказала Тригорину во втором действии, «влачат свое скучное, незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные» [С XIII, 28]. Она, несмотря ни на что, разглядела в книгах Тригорина то, что Аркадина и Треплев в силу своей заурядности пропустили, а именно: проблески подлинного художественного совершенства, которое превосходит его собственное мнение о себе как о писателе, который куда меньше, чем тот, кем бы он мог или хотел бы стать.

Именно столкновение со смертью и неприятие смерти сформировали характер Нины. Она стремится принять жизнь во всех ее проявлениях, в том числе и негативных, и все преодолеть. Она уходит, оставив позади материальное благополучие, к которому привыкла, поместье отца, любимые окрестности и даже озеро. Она способна преодолеть внутреннюю омертвелость окружающих, распознать ее и пойти дальше. Замечательно, что когда в первом действии Константин спрашивает, не волнуется ли она перед своим сценическим дебютом на глазах у великой актрисы, Нина просто отвечает, что не боится Аркадиной. Нина близка к Сорину, все время подбадривает его, ей импонирует его человечность и тяга, пусть вялая и безнадежная, к прекрасному в искусстве. Она способна противостоять всему мертвому в своем окружении, бедная, непризнанная актриса. Она даже в Ельце, со всей его беспросветной провинциальностью, способна разглядеть проблески художественной красоты, которая, по ее мнению, и есть самое главное в человеческой личности.

И фамилия Нины неслучайна – За-речная, за рекой – отсылает к воде, символу жизни как таковой, а за рекой, в конце реки – море, в которое она течет. Возможно, в конце концов, именно эта морская стихия, с ее приливами и отливами, с ее бесконечным простором, и роднит на каких-то очень глубоких уровнях «На воде» Мопассана и «Чайку» Чехова. Чехов верит в силу преображения, которое символизирует эта стихия; он верит в человека. Не то Мопассан. «Бывают минуты, когда меня охватывает страстное желанье не думать, не чувствовать, желанье жить, как животное, в светлом и теплом краю, на желтой земле, без яркой, кричащей зелени, в какой-нибудь стране Востока, где отходят ко сну не печальясь и просыпаются не горя, где знают волнения, но не знают забот, где умеют любить без терзаний, где едва чувствуют, что живут на свете» [Maupassant 1908: 92].

Мы увидели какое богатство тематических переключек объединяет «На воде» Мопассана и «Чайку» Чехова. Универсальный символ воды как подательницы и основы жизни – общий для обоих произведений. У Мопассана больше пессимизма в отношении возможностей человека перед лицом неумолимого факта смерти и уничтожения. Когда начинается шторм, то ясность и безмятежность, которые море предлагало человеку, мгновенно исчезают. Тут Мопассан, как и его старший современник Тургенев, выступает последователем Шопенгауэра. Воля природы, как единая и всеобщая сила, непредсказуема и абсолютно не доступна ни влиянию, ни пониманию человека, и – вот тут Мопассан совершенно согласен с немецким философом – абсолютно безразлична по отношению к человеческому существованию и его судьбе. В «Чайке» Константин в своей пьесе очень близок к мировоззрению Шопенгауэра, согласно которому челове-

ская воля – микрокосм в природе, которая рассматривается как совокупность случайных процессов, не поддающихся рациональному постижению.

Антагонист Константина – конечно Нина. Она принимает бурю и пытается преодолеть ее. Она принимает природный хаос, и в то же время верит, что в человеке есть что-то такое, что способно преодолеть данность, что-то, что сулит возможность достичь целостности, гармонии и внутреннего совершенства. И не случайно она цитирует это высказывание Тургенева: «Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол» [С XIII, 57]. Она глубоко чувствует свое одиночество; она испытала разрушительную силу лжи и предательства в личных отношениях. Но она неуклонно развивает в себе уверенность в собственных силах. Ее оружие – это честный взгляд на собственные чувства, страдания, желания, а еще – память, которая не ограничивается только негативом, но идет дальше – к потенциальным возможностям и своим, и окружающих ее людей. Она способна цитировать наизусть отрывки из пьесы Константина. А Тригорин, неудавшийся писатель, буквально за страницу с небольшим, перед этим цитированием говорит, правда, по другому поводу: «Не помню» [С XIII, 55]. Память для Нины – важнейшее средство, фундамент, на котором стоит ее верность собственному предназначению и умение преодолевать временные неудачи, это важнейший инструмент настоящего художника, и куда более действенный, чем, скажем, пристрастие Константина к формальным находкам. Важнейшая роль памяти, воспоминаний о хорошем, из которых во многом строится личность художника, – один из основных мотивов «Чайки». Такое отношение к памяти, свойственное всему творчеству Чехова, может отчасти объяснить то восхищение, с которым к нему относился Набоков. В его произведениях память играет похожую роль.

Представляется, что наши рассуждения показали, что «На воде» играет заметную роль в «Чайке», куда большую, чем просто ироническая подсветка отношений Аркадиной и Тригорина в цитате в начале второго действия пьесы. В путевых заметках Мопассан много рассуждает об отношениях природы и человека. Он полностью отвергает общество и возможность гармонии человека и природы. Демонстрирует свой радикальный, но зачастую поверхностный, пессимизм и мизантропическое отчаяние. Мопассан понимает, что нужно, чтобы стать великим художником, и почему он им не стал: не хватило подлинной уверенности в своих силах и веры в человека. У Чехова были и эта уверенность, и эта вера, несмотря на все горести и несправедливости русской жизни. Говоря словами Мопассана: «Он все видел, все запомнил, все отметил, помимо своей воли, потому что он прежде всего – писатель» [Maupassant 1908: 81].

Литература

Chances, Ellen. “Chekov’s *Seagull*: Ethereal Creature or Stuffed Bird?” in Paul Debreezeny and Thomas Eekman, eds., *Chekhov’s Art of Writing: A Collection of Critical Essays*. Columbus: Slavica Publishers, 1977. – Ченсес Элен. Чеховская «Чайка»: эфирное создание или чучело птицы?

Heim, Michael Henry and Karlinsky, Simon. *Anton Chekhov’s Life and Thought: Selected letters and Commentary*. Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of California Press, 1975.

Maupassant, Guy de. *Sur l’eau // Oeuvres complètes de Guy de Maupassant*. Paris: Louis Conrad, 1908. XXII.

Перевод с английского Игоря Большечева.

Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова («На воде» и «Чайка»)¹

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу метафоры воды в повести Мопассана и комедии Чехова, что дает возможность прояснить понимание природы героев этих произведений, а это свою очередь помогает уяснить природу искусства и образа мира.

Ключевые слова: метафора воды, пейзаж лирической поэзии, Мопассан, Чехов, «Чайка».

Ischuk-Fadeeva, N. I.

Landscape with Water from Maupassant and Chekhov ("On the Water" and "The Seagull")

Summary. The article is dedicated to the comparative analysis of water metaphors in the story of Maupassant and Chekhov's comedies, which enables clear understanding of the nature of their heroes, and this in turn helps to understand the nature of art and the picture of the world in general.

Key words: water metaphors, landscape lyric poetry, Maupassant, Chekhov, "The Seagull".

Два великих имени, поставленных рядом, не раз становились объектом сравнительного исследования. В данном случае меня интересует совершенно определенный аспект анализа – образ воды и его природа в повести Мопассана «На воде» и комедии Чехова «Чайка». Выбор мопассановской повести предопределен ее бытованием в тексте чеховской драмы: множественные подтекстовые аллюзии венчаются открытым цитированием ее в эпизоде чтения вслух Аркадиной повести Мопассана, чрезвычайно важным для формирования смыслов всего чеховского творения.

Мопассан, пожалуй, самый «водяной» из писателей конца XIX века – достаточно перечислить хотя бы некоторые из заглавий его произведений: «На реке», «На море», «На водах», наконец, «На воде», повесть, ставшая, наряду с шекспировской трагедией «Гамлет», претекстом комедии «Чайка».

Повесть «На воде» (1888) содержит досюжетный фрагмент, который совмещает в себе функции предисловия с видимостью эпиграфа, являясь в то же время весьма специфическим жанровым подзаголовком:

«Этот дневник не содержит ни интересной повести, ни интересного приключения. <...> В общем я видел солнце, воду, облака и скалы – мне больше не о чем рассказывать» [Мопассан 1950: 137].

Итак, эта повесть не соответствует известным жанрам: это не дневник – там нет значимых событий, но и не путевые заметки – нет иллюзии приобщения к культурным ценностям в общепринятом понимании. В повести ощущается возвращение к основному принципу древнего эпического поэта – *что вижу, то пою*.

Путешествие на «Милом друге» описано глазами в большей степени наблюдателя, чем участника, при этом само описание наполнено лексикой театрально-драматической сферы: «Бернар, Ремон и барометр иногда противоречат друг другу и разыгрывают передо мною забавную комедию с тремя действующими лицами...»; «Эстерель – это украшение Канн, <...> словно написанное акварелью на фоне театрального неба каким-то

¹ Первая публикация: Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. 2010. № 3. С. 42-51.

благожелательным художником»; «по вечерам лесистые склоны берегов темнеют и накладывают черное пятно на огненное небо, на это неправдоподобно драматическое, алое небо. Нигде я не видывал таких волшебных закатов, <...> таких искусных и роскошных мизансцен, такого ежедневного возобновления напряженных великолепных эффектов» [Мопассан 1950: 140] и т. д. Таким образом, в общеизвестную максиму «весь мир – театр» включается природа, и пейзажем – как природной декорацией – воспользуется впоследствии Треплев.

Рассуждая о бессмысленной жизни обывателя, Мопассан сравнивает ее опять-таки с театром:

«Жизнь для них – нечто вроде занимательного спектакля, где они сами являются актерами, приятная, изменчивая вещь, которая восхищает их, не слишком изумляя» [Мопассан 1950: 156].

Повторяемость спектакля, неизменность одного и того же текста выводит Мопассана на философию обыденного сознания:

«Блаженны те, кто не знает ужасающего отвращения к постоянной повторяемости одних и тех же действий; блаженны те, у кого хватает силы каждый день исполнять заново одни и те же обязанности, с теми же жестами, в одной и той же домашней обстановке, перед тем же горизонтом, под тем же небом, проходить каждый день по тем же улицам, встречая тех же людей и тех же животных. Блаженны те, кто не замечает с чувством величайшего отвращения, что ничто не меняется, ничто не проходит и все наводит скуку» [Мопассан 1950: 156].

Глубокая ироничность мопассановского пассажа преобразуется в монолог Треплева в стилистику филиппики:

«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, – то я бегу, и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью» [С XIII, 8].

Имя Мопассана – ключ к разгадке поэтического текста, построенного в логике диалога с тогда уже маститым французским писателем, при этом диалог в данном случае не метафора: «реплики» Мопассана, более или менее прозрачные, входят в структуру чеховского текста, распределяясь между разными персонажами. В результате чеховский текст, новаторство которого строится в том числе и на принципе сосуществования разных голосов, включает в это многоголосие и точку зрения Мопассана как автора совершенно определенной повести. Таким образом, монолог Треплева, по сути, представляет собой двухголосие, т. е. восприятие молодым драматургом взглядов уже состоявшегося писателя, признанного в том числе и им, «новатором», т. е. тем, кто ниспровергает «архаистов».

Знаменательно завершение этого блистательного фрагмента ритмической прозы Мопассана с анафорическим началом «Блаженны те...»:

«Надо иметь вялый ум, замкнутый и нетребовательный, чтобы удовлетворяться тем, что есть. Как случилось, что зрители мира до сих пор еще не крикнули “Занавес!”, не потребовали следующего акта с другими существами вместо людей, с другими формами, другими празднествами, другими растениями, другими светилами, другими выдумками, другими приключениями?» [Мопассан 1950: 156-157].

То, о чем мечталось повествователю в повести «На воде», причудливым образом реализовалось в комедии «Чайка»: Треплев написал пьесу, условно названную «Мировая душа», где действуют не люди, а «другие существа», пьесу, написанную в «другой» форме, правда, без празднеств, но с «другими выдумками». Несмотря на решительный отказ от миметического изображения, драматургу-новатору пришлось крикнуть «Занавес!», что в данном контексте означало насильственный конец вымышленного мира.

В параллель к семе театра развернуты пассажи о писателях, первый из которых весьма значим тезой «женщина, у которой появляется странная склонность держать при себе писателя» [Мопассан 1950: 150], т. е. та ситуация, которая стала основой сюжета чеховской «Чайки».

Тригорин полностью соответствует типу писателя, как его описывает Мопассан: романист живет, поглощая все им виденное, – слова, жесты, «самые ничтожные поступки, самые ничтожные вещи <...> Ужаснее же всего то, что ведь он, негодай, помимо своей воли, бессознательно добьется полного сходства, потому что он верно видит, а рассказывает то, что видел» [Мопассан 1950: 151]. Почти иллюстрацией к мопассановскому пассажи выглядят эпизоды с записной книжкой, куда Тригорин заносит все свои наблюдения – от облака, похожего на рояль, до образа девушки в черном, нюхающей табак. В этом же ряду – его интерес к Нине: Тригорин, пропустивший молодость по причине бедности, не знает, как думает и чувствует себя молодая девушка и как с этими непредсказуемыми особами обращаться. Складывается впечатление, что надвигающийся роман интересен ему прежде всего как обогащение писательского опыта. Таким образом, два писателя, состоявшийся и начинающий, разведены не столько как психологические типы, сколько как творческие: Тригорин следует принципам миметического искусства, Треплев – модернизма. Более того, очевидно, что комедия Чехова, написанная в «новой форме», – это во многом «сюжет для небольшого рассказа» Тригорина, но в нетрадиционной аранжировке.

Зависимость писателя как человека и его творческой судьбы от искусства создавать «слова, слова, слова» ярче всего проявляется во втором действии «Чайки», когда в жаркий полдень на озере читают повесть Мопассана «На воде». Аркадина накладывает прочитанное на свою ситуацию – отсюда сравнение себя с лабазником, Тригорина – с крысами, а после рассуждений о силе комплиментов подходит к весьма опасному для нее продолжению:

«Как вода, падая капля за каплей, просверливает самую крепкую скалу, похвала слово за словом западает в чувствительное сердце писателя. Лишь только она приметит, что он разнежен, растроган, завоеван этой постоянной лестью, она изолирует его, перерезает мало-помалу нити, быть может, связывающие его с чем-то еще...» [Мопассан 1950: 151].

В полной мере оценить и понять смысл происходящего у Чехова можно только зная мопассановский текст, так как на сцене разыгрывается, как по нотам, партитура Мопассана: в острой ситуации возможного расставания обольщает актриса писателя вначале собственной любовью, а затем – хвалебной одой. В интимной сцене Аркадина умудряется с личной интонацией высказать как бы тезисы ненаписанной статьи о писательской манере Тригорина. Благодаря верно выбранной тактике она-таки смогла «перерезать нити, связывающие его с чем-то еще», т. е. с Ниной. Так «озерная девушка» благодаря нескольким точно адресованным словам превращается в «сюжет». Так уточняется пара актрис, состоявшейся и начинающей: получается, что Аркадина побеждает писателя Тригорина в этой классической ситуации благодаря использованию ею рецептов писателя Мопассана. Безвольность, о которой писали французский писатель и русский,

вымышленный Чеховым, это, по сути, и есть специфически выраженный профессионализм – признание власти слова, т. е. «слова, слова, слова».

Тригорин, оценивая себя как писателя, страдает от разлада между тем, *что* он пишет, и тем, что *должен* писать. Его писательский долг – «говорить о народе, об его страданиях, об его будущем», а его подлинное призвание – природа: «Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать» [С XIII, 30].

Вода здесь – только часть пейзажа, равнозначная деревьям и небу, тогда как для Мопассана вода обладает особой силой, особенной значимостью для человека, соприкоснувшегося с этой стихией.

Признания Тригорина перекликаются с монологом мопассановского повествователя, выстроенным в логике антитезы: с одной стороны, он говорит об испытываемом ужасе перед «всем существующим» («ограниченность мира поражает и возмущает меня»), с другой – в наслаждении жизнью «с животной радостью»:

«Я люблю небо, как птица, леса – как бродяга-волк, скалы – как серна, высокую траву – за то, что по ней можно валяться, можно носиться, как лошадь, прозрачную воду – за то, что в ней можно плавать, как рыба» [Мопассан 1950: 168].

Сравнение двух этих признаний многое проясняет в особенностях личности писавших: повествователь в повести «На воде» любит не пейзаж, как его понимает Тригорин, т. е. как картинку, а как естественную для всего живого среду, воспринимая себя как часть живого мира, осознавая, что именно в природной жизни, сливаясь с ней, человек способен постичь свою самость.

Отношение Тригорина к природе иное: он выключен из природной жизни в ее естественном проявлении, наблюдая за ней как бы со стороны, являясь для нее, по сути, «посторонним», точнее – отчужденным. Наиболее явно отличие двух почитателей природы проявляется в двух признаниях: герой Мопассана любит воду за то, что в ней можно почувствовать себя рыбой, тогда как Тригорин любит эту самую рыбу ловить. Картина природы оборачивается концепцией жизни: для повествователя приобщение к природе, слияние с ней дает возможность почувствовать жизнь во всей полноте, во всем ее многообразии, тогда как вялотекущая форма жизни Тригорина приводит его к поразительному признанию: «...я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни» [С XIII, 29].

Жизнь предстает как материал для очередной повести: Тригорин не столько живет, сколько описывает жизнь, что не может не сказаться на его письме, – вот почему, как сознает он сам, все им написанное «мило, талантливо», но далеко до подлинного творчества, например, Тургенева, Толстого или Золя.

Что есть писатель как личность особого склада и даже особой судьбы? В повести Мопассана выделены две особенности: это всепонимание («Я потому пишу, что понимаю все существующее, <...> я созерцаю (курсив мой. – Н. И.-Ф.) его внутри себя, в зеркале своей мысли») и «всеотражение»: «Для него (писателя. – Н. И.-Ф.) не существует больше никакого простого чувства. Все, что он видит, <...> – все мгновенно превращается для него в предмет наблюдения» [Мопассан 1950: 177]. Мопассаном выделены два критерия подлинности таланта, и у Чехова они не воплощены полностью ни в Треплеве, ни в Тригорине: первый «понимает» и мать, и Тригорина, и способен «созерцать» все сущее в «зеркале своей мысли». Он живет, фиксируя все увиденное, услышанное и пережитое, это – жизнь для писания.

Тригорин – из тех пишущих, кто отражает виденное, не обладая даром жизни, и его полное и искреннее непонимание *мировой души* есть наиболее явное свидетельство его писательской недостаточности. Факт, что начинающий писатель Треплев глубоко чувствует то, что известному французскому писателю кажется сутью писательской души, свидетельствует о подлинном таланте молодого человека, испытавшего *лунный удар* (Мопассан), особенность которого – видеть мир не так, как другие – есть тоже свойство творческого сознания, чем, похоже, обделен признанный и обласканный Тригорин.

Пейзаж в «Чайке» оказывается чрезвычайно важным для формирования смыслов этой необычной комедии – как жаркий полдень, так и лунная ночь. Начну с последнего как более очевидного образа. В повести «На воде» есть размышления на тему о влиянии луны на человеческий мозг, на его поведение, в частности, на проявление чувства – то, что афористически выражено в положении «Человек, нормально любящий при свете солнца, неистово обожает при луне» [Мопассан 1950: 172]. Глава «8 апреля», включающая в себя уже приводимые рассуждения о любви и ненависти к жизни, о двух влюбленных, венчается «лунной серенадой». Микросюжет развивается интертекстуально, с привлечением многих известных и не очень цитат (Арокур, Мюссе, Мендес, Гюго, Апулей), но его мотивной завязкой становится одно воспоминание:

«Как-то раз одна молодая и прелестная женщина убеждала меня <...>, что солнечные удары в тысячу раз менее опасны, чем лунные. Они незаметно поражают во время прогулок в восхитительные ночи, говорила она, и от них уже никогда не выздороветь; люди остаются сумасшедшими, но не буйными, которых нужно запирают, а большими особым безумием, сладким и постоянным; они уже ни о чем не могут думать так, как другие» [Мопассан 1950: 172].

В уже цитированном монологе Тригорина есть отсылка к луне как к знаку болезни: «Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязная мысль: я должен писать, я должен писать, я должен» [С XIII, 29].

Любопытно, что речь идет о *долженствовании* в профессии, понимаемой как своего рода болезнь, которая никоим образом не затронула саму личность Тригорина, являющего собой любопытный образ «молодого старика»: «сорок лет будет ему еще не скоро», как представлял писателя Треплев. Психологически же он значительно старше: «...но он уже знаменит и сыт, сыт по горло. Теперь он пьет одно только пиво и может любить только немолодых» [С XIII, 9]. Сюжет комедии подтверждает справедливость данной Треплевых характеристики: Тригорин не выдерживает накала юной страсти и возвращается к удобным, привычным привязанностям, не требующим больших затрат – ни в физическом, ни в эмоциональном плане. Более того, Тригорин предсказуем и управляем, т. е. он демонстрирует типовое поведение («как все мужчины»), чем и пользуется Аркадина.

Отличие от Тригорина, Треплев – из тех, кто испытал «лунный удар», из тех, чьи «роковые минуты» приходится на ночные часы, определяя не только их жизнь, но и смерть.

Луна задает тональность всему первому действию «Чайки»: прежде всего, ее наличие – основное условие готовящегося спектакля; она – главный элемент сценографии, ее светом окрашена фигура в белом – той, что представляет «мировую душу», которая есть вместилище всего жившего и живущего на земле. Сам этот спектакль представляется Аркадиной чем-то декадентским, Дорну – абстрактным, миметику Тригорину – непонятным. Мопассановскому же писателю-повествователю образ *мировой души* внутренне близок и понятен:

«Ах, я жаждал всего, но ничем не наслаждался. Мне была бы нужна жизненная сила целой расы, весь многообразный разум, рассеянный во всех существах, все способности, все силы и тысяча существований в запасе, потому что я несу в себе все вожделения и все виды любопытства, а сам обречен на все смотреть и ничего не улавливать» [Мопассан 1950: 177].

Так возникает прообраз мировой души в монологе мопассановского повествователя.

В повести «На воде» много рассуждений о душе, о личности, о воле, причем, последнее понятие определяет психологию толпы, подавляющей волю индивида и нивелирующей его личность: «...он перестал быть человеком и сделался частью толпы. Его личная воля смешалась с общей волей, подобно капле воды, смешивающейся с *рекой*» (курсив мой. – *Н. И.-Ф.*) [Мопассан 1950: 193].

Метафора воды как начала, поглощающего человека, в контексте повести становится доминирующей. Очевидно, что понятие *воли*, соотносимое с понятием души, восходит еще к философии Шопенгауэра, в главном философском труде которого «Мир как воля и представление» соотносительность двух этих понятий – основа концепции. Явно эта подтекстовая связь с Мопассаном обнаруживается в «Чайке», когда Дорн вспоминает свое путешествие по Италии, во время которого ему пришлось испытать ощущение причастности к мировой душе в уличной толпе Генуи.

Мировая душа имеет и свое частное, национальное выражение – Мопассан пишет о совершенно особой французской душе. Наблюдая за коммивояжерами, писатель сначала дает ироничное ее определение – это «средняя арифметическая умственной развитости, рассудительности, логичности и разумности» [Мопассан 1950: 204]. Следующий виток осмысления национальной души выводит писателя на образ, который традиционно рисует «история, эта восторженная, изолгавшаяся старая дама»: простые и даже вульгарные люди, несмотря на свои простодушие и апломб, позволили увидеть в них «всю Францию, легендарную, остроумную, подвижную, храбрую и галантную Францию» [Мопассан 1950: 204]. Наконец, самое главное в национальной душе – остроумие – определяет всю историю страны: «Французский престол поддерживается девизами во вкусе детских припевов. Слова, слова, одни только слова, иронические или героические, шуточные или шаловливые, плавают на поверхности нашей истории и делают ее похожей на собрание каламбуров» [Мопассан 1950: 208].

Описание французского национального характера, возможно, навеяно незадолго до того вышедшим трудом И. Тэна «История английской литературы» (1863), где изложены основы философии географического детерминизма: знаменитое галльское остроумие, по Тэну, есть суть французской души. Само формирование того или иного склада души напрямую зависит от природного ландшафта. Таким образом, образы природы в повести Мопассана и рассуждения о душе приобретают особое, философское значение, и экскурсии в историю предстают в новом освещении: повесть с необязательной фабулой, подчиняющейся только ассоциативным связям, повесть, где «мало действия», как Нина характеризует *Мировую душу* Треплева, выстраивает особый сюжет, где главное не внешний мир, но «зеркало... мысли», т. е. сюжет о французском писателе, размышляющем о французском характере и быстротечности бытия в путешествии «на реке жизни».

Так смыкаются и взаимоопределяются предмет изображения – «что вижу», т. е. Франция, и принцип изображения – «то пою», т. е. ассоциативное повествование, включающее в себе панораму страны: от частных историй до большой Истории. Кажущаяся хаотичность и фрагментарность определяется необычным жанром – это «сюжет для большого рассказа», воссоздавший литературный портрет страны.

Что же происходит с сюжетом о французском писателе, перенесенном на русскую почву? Очевидно, что доминантные мотивы повести «На воде» – человек и природа, человек и его окружение, человек и его страна, противоречивость жизни, бедность бедного человека, одиночество богатого, творчество, любовь – определяют мотивы и чеховской комедии «Чайка». Понятно, что в этом удивительном диалоге реплики Чехова неодинаково реагируют на все вопросы и проблемы Мопассана. Тем не менее, трудно воспринимать как случайность тот факт, что сюжет комедии строится на трех доминантных мотивах – одиночество, творчество, любовь, развитие которых содержит аллюзии на текст мопассановской повести, образы которой становятся своего рода «зеркалом», в котором отражается измененный, но близкий Мопассану мир Чехова.

Литература

Мопассан Ги де. «На воде» // *Мопассан Ги де.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 10. М., 1950. 360 с.

Homo duplex! Литератор Тригорин на фоне Мопассана

Аннотация. «Чайка» выделяется в ряду чеховских пьес повышенным биографизмом, наличием реальных прототипов и прототипических ситуаций. Эта особенность интересно сочетается с литературной основой характеров многих чеховских персонажей. В статье рассмотрена литературная генеалогия Тригорина, определен круг произведений с типичными представлениями о характере персонажа-писателя. В противоположность устоявшемуся исследовательскому мнению, привязавшему тип Тригорина к книге Мопассана «На воде», в данной статье представлен достаточно широкий ряд современных Чехову источников, где человек творчества изображен как пленник собственного труда, страдающий от искусственности и ограниченности своей жизни, причиняющий страдания другим. В связи с рассмотренной темой ставится вопрос о соотношении автобиографизма «Чайки» и общих закономерностей литературного процесса.

Ключевые слова: «Чайка» Чехова, заметки Мопассана «На воде», роман Золя «Творчество», персонаж-писатель, литературный контекст, автобиографизм.

Golovacheva, A. G.

Homo duplex! Trigorin as writer against Maupassant

Abstract. “The Seagull” is distinguished in a series of Chekhov’s plays by an enhanced biographic character and the presence of real prototypes and prototypical situations. This specific feature is interestingly combined with the literary basis of many Chekhov’s personages. The literary genealogy of Trigorin is considered and a range of works with typical views on the character of a personage-writer is drawn in the article. Contrary to the formed research opinion attributing the type of Trigorin to “On the Water” by Guy de Maupassant, in this work we present a rather wide series of sources contemporary to Chekhov, where a man of art is shown as a prisoner of his own labor who suffers from the artificial and restrictedness of his life and hurts other people. A question about the autobiographic character of “The seagull” and general regularities of the literary process is stated in connection with the theme considered.

Key words: Chekhov’s “The Seagull,” notations “On the Water” (“Sur l’eau”) by Guy de Maupassant, novel “L’Oeuvre” (“The Creation”) by Emile Zola, personage-writer, literary context, autobiographic character.

Давно осознано, что «Чайка» представляет собой редкое сочетание реальных (биографических и автобиографических) источников – и книжных, литературных мотивов. Повышенная литературность пьесы оправдана спецификой занятий героев, в числе которых два писателя и две актрисы. Из двух писателей первейшее внимание всегда выпадало Треплеву: особенности его личности и судьбы таили некую загадку и были привлекательны возможностью дать им свое истолкование. С Тригориним как будто всегда всё было ясно. В адрес Тригорина, привезенного в усадьбу у озера его подругой Аркадиной, однажды звучит вопрос: «Что за человек ее беллетрист?» – но вряд ли при этом предполагается, что ответ вызовет затруднение или что это будет не ответ, а ответы. И тем не менее такой вопрос – одно из провокативных мест чеховской пьесы, провокативных в том отношении, что поиск ответа на него, оказывается, ставит Тригорина в разные позиции и обнаруживает разные точки зрения исследователей на этого героя.

В 1964 году в сборнике статей Ленинградского университета была опубликована статья проф. Б. А. Ларина «“Чайка” Чехова (Стилистический этюд)». Через 10 лет, уже после смерти ученого, статья была переиздана в его книге «Эстетика слова и язык писателя» и была воспринята как открытие. В начале второго акта чеховской пьесы Аркадина читает на сцене вслух три фразы из современной книги, затем, замолчав, продолжает чтение про себя и со словами: «Ну, дальше неинтересно и неверно», – закрывает книгу. В том же эпизоде сообщается имя автора – Мопассан, и название – «На воде». Как показал Б. А. Ларин, приведший дальнейшие, не прозвучавшие со сцены страницы, «смысл всей этой сцены с вплетенной цитатой из Мопассана, ее “подтекст” раскрывался до конца только тем зрителям, которые знали и помнили книгу “На воде”» [Ларин 1974: 158]¹. Точнее, смысла оказывалось два: один из них был связан с Аркадиной, выстраивавшей собственные отношения с Тригориным в точности по рецепту названной книги. Другой смысл обнаруживался в связи с Тригориным, а именно – так называемой «исповедью писателя» в диалоге с Ниной в третьем действии. «Зрители наших дней, – писал Ларин, – воспринимают рассуждения Тригорина перед Ниной как оригинальный и смелый самоанализ, как философию литературного творчества». А вот современники Чехова «слышали в этих умных рассуждениях Тригорина довольно нудный, упрощенный пересказ ярких и острых страниц Мопассана из всем известной, недавно читанной книги» [Ларин 1974: 160].

Определяющими в отношении к Тригориному ленинградский ученый сделал два фактора: фактор времени и компетентность, эрудицию зрителей: «Образ Тригорина в 90-х годах XIX века и в 60-х годах XX века различен. Там от начала до конца – заурядный, зализанный литератор <...> а для нынешнего зрителя полноценный писатель-профессионал» [Ларин 1974: 160]. В выводах Ларина Тригорин остался со знаком не только беды (заурядность), но и вины: как собеседник Нины – явный плагиатор Мопассана. При этом апелляция исследователя к мнению чеховских современников прозвучала сенсацией и казалась несокрушимой².

Но вот мнение современника, причем такого, кого не заподозришь ни в недостатке общей эрудиции, ни конкретно в незнании Мопассана. К тому же мнение этого человека было наиболее авторитетным как лично для Чехова, так и для прочих его современников. Это Лев Толстой, чей отзыв о «Чайке» известен по «Дневнику» А. С. Суворина (запись от 11 февраля 1897 года): «Литераторов не следует выставлять: нас очень мало и нами не интересуются. Лучшее в пьесе – монолог писателя – это автобиографические черты, но их можно было написать отдельно или в письме; в драме они ни к селу, ни к городу» [Суворин 2000: 282].

Отзыв Толстого абсолютно лишен двусмысленности, и толковать его можно только однозначно. Иное дело – вопрос принципа вообще: выставлять или не выставлять литераторов в драме. Но если в «Чайке» и есть что-то удавшееся – «лучшее в пьесе», то это «монолог писателя», в котором Толстой, не сомневаясь, увидел «автобиографические черты», а вовсе не мопассановский или чей бы то ни было перепев.

Толстовская версия переводит Тригорина в иную позицию: не пересказчика чужого текста, а фактически alter ego автора, репутация которого не подлежит сомнению. Такой

¹ В промежутке между двумя публикациями этой статьи вышла вторым изданием книга Г. П. Бердникова «Чехов-драматург», где в главе о «Чайке» без ссылки на Ларина были отмечены переклички с Мопассаном в изображении поведения и отношений чеховских героев [Бердников 1972: 114-116]. В 1-м издании книги [Бердников 1957] мопассановская тема в «Чайке» вообще не была отмечена.

² Много позже на том же тезисе основал свою работу «Яйца Чайки» о значении чтения Мопассана в «Чайке» А. Минкин, см.: [Минкин 2008-2010].

взгляд на Тригорина совпадает с мнением некоторых других мемуаристов, сумевших узнать в этом чеховском персонаже знакомый образ его создателя.

Характеристика, данная Тригорину Лариным, и та, что дана Толстым, – это не просто разные, но крайние точки зрения на литературного героя. Но есть и то, что их сближает: и в том, и в другом случае Тригорин оценивается как бы под одним углом зрения, в соотнесении с какой-то литературной вершиной. Разница в выводах определяется разницей в знаках оценки, плюс или минус: рассмотренный на фоне Мопассана, Тригорин нехорош как обесцененная копия; рассмотренный на фоне Чехова – хорош как выразитель тайных чувств автора. Понятно, что перемена угла зрения могла бы дать иные результаты. В данном случае в мою задачу и входит рассмотреть писательскую исповедь Тригорина с иной точки зрения – в литературном потоке его времени.

Вернемся к началу: можно ли сомневаться в находке Ларина, в оправданности указанных им параллелей с Мопассаном? Конечно, нет: сходство бесспорно. Но обратим внимание: перевод, переданный в руки Аркадиной, был издан в Петербурге в 1894 году. Писать дневник «На воде» Мопассан начал в 1888 году. За два года до этого, в течение 1886 года, в пяти российских периодических изданиях в разных переводах выпуск за выпуском печатался роман Э. Золя, имевший в каждом случае свое название: «В мире художников» («Биржевые ведомости»), «Художник» («Новости и биржевая газета»), «В мире искусства» («Книжки Недели»), «Идеал» («Наблюдатель»), «Шедевр» («Художественный журнал»). В 1894 году, в один год с 7-м томом русского Мопассана, где помещен дневник «На воде», роман Золя вышел отдельной книгой под названием «В мире художников». С 1897 года он издается под заголовком «Творчество» (серия «Ругон-Маккары»). В центре романа – судьба художника Клода Лантье и, кроме Клода, нескольких его товарищей по искусству. Один из них – писатель Пьер Сандоз, который так же, как Тригорин перед Ниной, исповедуется в своих навязчивых творческих идеях. Начинает он, как и Тригорин, с размышлений о славе:

«Сандоз откинулся на подушку дивана, закинув обе руки под голову.

– Кто знает, – заговорил он тихим голосом, – не лучше ли жить и умереть в неизвестности? Может быть, эта слава существует только в нашем воображении, как тот рай катехизиса, над которым теперь смеются даже дети. И мы, не верующие в Бога, верим в наше бессмертие!.. О, ничтожество!

И под влиянием грустного настроения, навеянного сумерками, он заговорил о своих собственных терзаниях.

– Ты, может быть, завидуешь мне, голубчик... Дела мои устраиваются, как выражаются буржуа, я печатаю книги и зарабатываю деньги... А между тем я, несмотря на это, погибаю... <...> Работа овладела всем моим существованием, отняла у меня мать, жену, все, что дорого моему сердцу. Это – ужасный микроб, попавший в мой череп и постепенно разрушающий мозг, кровь, весь организм. Как только я просыпаюсь утром, я усаживаюсь к письменному столу, не имея даже возможности пройтись подышать чистым воздухом. За завтраком я вместе с хлебом мысленно пережевываю свои фразы. Во время прогулки работа следует за мной по пятам, за обедом она ест из моей тарелки, ночью спит со мной на одной подушке. Она безжалостна в своих требованиях; я никогда не могу приостановиться, отдохнуть <...> для меня ничего не существует на свете, кроме работы. Поздоровавшись с матерью, я иногда минут десять спустя спрашиваю себя, виделся ли я с нею. У бедной жены моей нет собственно мужа, я далек от нее даже в то время, когда ее рука лежит в моей. Как часто меня удручает сознание, что я омрачаю жизнь моей семьи! <...> Но как вырваться из когтей чудовища? Я постоянно нахожусь

в состоянии сомнамбулизма, сопровождающего творчество, и становлюсь совершенно равнодушным ко всему, что не связано с моей *idée fixe* <...> Я мечтал в дни бедности об отдыхе в деревне, на лоне природы, о путешествии по далеким странам. Теперь я мог бы осуществить свои мечты, но палач мой – работа сковывает меня, и я не могу ни погулять, ни забаваться с товарищем, ни отдохнуть. Нет у меня даже собственной воли, я сделался рабом привычки. Я сам запер свою дверь от света и бросил ключ в окно... Теперь я остался наедине с чудовищем, и оно съест меня... И тогда не останется ничего... ничего!

Сандоз умолк. В мастерской, объятай мраком, снова водворилось молчание. После довольно продолжительной паузы Сандоз снова заговорил:

– И если бы эта собачья жизнь давала хоть какое-нибудь удовлетворение!.. <...> у меня нет ни одной счастливой минуты. Боже, сколько тяжелых, мучительных часов переживаю я с того момента, когда принимаюсь за роман! Первые главы выливаются из-под пера довольно легко, я утешаю себя тем, что талант развернется по мере развития романа, но потом я начинаю падать духом, работа не удовлетворяет меня. Каждый новый роман кажется мне несравненно хуже моих предыдущих работ, я бьюсь над некоторыми страницами, над отдельными фразами, над словами, и даже запятыя начинают иногда преследовать меня. О, какое облегчение чувствую я, когда роман окончен! Но я не испытываю наслаждения человека, удовлетворенного своей работой... Нет, это просто радость носильщика, сбрасывающего с себя тяжелую ношу. Потом я принимаюсь за новую работу, и мучения мои возобновляются. Да, и это будет продолжаться до тех пор, пока я не надорвусь над этой работой и не умру <...> И, умирая, я буду терзаться сомнениями, буду спрашивать себя, туда ли я шел, куда следовало <...>» [Золя 1899: 224-226].

Роман Золя – столь же хорошо знакомое современникам Чехова, читателям и зрителям «Чайки», произведение, как и книга Мопассана «На воде». Разительны и параллели между высказываниями Сандоза и Тригорина как в общей тематике, так и в отдельных деталях (приведу только пунктир монолога Тригорина: «...моя известность... никак не ощущается. <...> День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... <...> О, что за дикая жизнь! <...> Когда кончаю работу, <...> тут бы и отдохнуть, забыться, ан – нет, в голове уже ворочается чугунное ядро – новый сюжет <...> и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни. <...> Когда пишу, приятно <...> но, едва вышло из печати, как я не выношу, <...> и вижу уже, что оно не то, ошибка, и мне досадно, на душе дрянно... <...> и так до гробовой доски <...> все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд...» [С XIII, 29-31]). Вполне применимы к Тригорину и слова Сандоза о том, что у него «отсутствует творческая воля», что он «раб привычки», – в последующих эпизодах «Чайки» это будет подтверждено цепочкой не только творческих, но и житейских ситуаций в отношениях между Тригориним и его близкими.

Однако едва ли верно видеть здесь дилемму и пытаться решить ее: так кто же – Мопассан или Золя? – в пользу кого-то одного. Потому что в литературном потоке 1890-х годов существует не так уж мало и других источников, документальных и художественных, с близкими высказываниями, пускай не всегда столь пространственными и красноречивыми, но звучащими в той же тональности, несущими те же идеи. Назову только некоторые из них, хотя ряд их вполне может быть продолжен.

Из документальных источников в данном случае представляет интерес письмо Р. Вагнера к Ф. Листу, опубликованное в 1894 году в статье В. Чешихина о «Триста-

не и Изольде» Вагнера в хорошо известном Чехову журнале «Артист». Музыкальные особенности вагнеровской драмы автор статьи напрямую связывал с личной рефлексией композитора и, в частности, со следующими его исповедальными высказываниями: «Моя жизнь необычайно пуста и злополучна. Я не знаю никаких существенных радостей жизни. Для меня жизнь и любовь – дело воображения, а не опыта. Таким образом, сердце мое должно было спрятаться в мозг, а жизнь – стать искусственной. Я не могу жить иначе, как художник» [Чешихин 1894: 47].

В автобиографических «Заметках о жизни» А. Доде, отсюда Чехов выписал в записную книжку заметку о птице, чьи песни так коротки [С XVII, 67], приведено признание писателя-современника, сделанное в минуту откровенности: «Один из литераторов, человек очень искренний, говорит: “Я вкладываю в мои книги весь имеющийся у меня запас остроумия, проницательности и житейских правил; у меня самого не остается ровно ничего”» [Додэ 1899: 16].

В другой заметке Доде, начинающейся латинской фразой *Homo duplex* (человек двойственен), обозначено то раздвоение сознания, которое было отмечено Тригориным в разговоре с Ниной как признак ущербности сознания литератора: «Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе...» [С XIII, 29]. У Доде его второе «я» – это мучительная часть писательского сознания, которая не оставляет ни на минуту, какими бы ни были жизненные впечатления: «*Homo duplex, homo duplex!* В первый раз я почувствовал раздвоение моего “я” в день смерти моего брата Анри, когда отец воскликнул таким драматическим тоном: “Он умер!.. Он умер!” Мое первое “я” рыдало, а в то же время второе думало: “Как хорошо это вышло бы на сцене!” Мне было тогда 14 лет.

Это ужасное раздвоение неоднократно преследовало меня. О, как измучило меня это второе “я”, которое спокойно сидит на месте, когда первое стоит на ногах, действует, живет, страдает или сердится! Это второе “я”, которое я никогда не мог ни опьянить, ни растрогать, ни усыпить!

И как тонко оно подмечает все! И как зло смеется над всем!» [Додэ 1899: 3].

В пьесе Вл. И. Немировича-Данченко «Счастливец», текст которой был напечатан в «Театральной библиотеке» в 1892 году, выведен образ художника Богучарова, работающего в искусстве так же, как Тригорин в литературе. Тригорин откровенно признается Нине: «Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запретить все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится!» [С XIII, 29]. Герой Немировича с такой же легкостью раскрывает механизм своего творчества: «Б о г у ч а р о в (*очень легко*). Жизнь, моя жизнь – вот что мне мешает. Я не умею отделить себя от своего настроения, когда я работаю. У большинства нашего брата, художника, его личная жизнь идет сама по себе, а искусство само по себе. Я этого не умею. Всё, что я сегодня пережил, завтра отразится на моем холсте» [Немирович-Данченко 1892: 7].

В той же пьесе молодая девушка Лина Ясенева, очарованная Богучаровым, готова посвятить ему свою жизнь (как и Нина Заречная – Тригорину: «Если тебе понадобится моя жизнь...»): «Я с е н е в а. Не знаю, удастся ли мне, но если вы с моей слабой помощью отдадите всего себя своему делу – я буду счастлива. Боже мой, да что же может быть выше для женщины? Всеми силами, всей своей душой служить – кому же? Талантливому выразителю человеческого сердца. Нет, выше наслаждения и гордости я не знаю!» [Немирович-Данченко 1892: 8].

Тема особенной жизни творческой личности – как в иллюзорных представлениях, так и с развенчиванием иллюзий – нашла отражение и в отечественной прозе чеховской поры. В январе 1894 года в № 33 журнала «Артист» (этот номер открывался рассказом Чехова «Черный монах») была начата публикация повести Л. Нелидовой «Решение». На первых же страницах у Нелидовой был изображен разговор о писателях, происходящий между двумя героинями, умудренной жизнью дамой средних лет Анной Михайловной и девушкой-переводчицей Миррой. Анна Михайловна, входящая в литературные круги (она сама писательница и секретарь в редакции «недавно основанного, но уже успевшего приобрести расположение публики первого провинциального литературного журнала, признанного и распространенного также и в столицах»), наставляет свою молодую подругу, идеализирующую писателей:

«...слушайте хорошенько. Так вот, писатели – и, конечно, писательницы – всё, что у них есть лучшего, чувства, мысли свои, всё, что они думают и знают хорошего, – всё это они вкладывают в писания свои. Книги, рукописи – это экстракт из них, из их ума и сердца, точь-в-точь как в Либиховском бульоне³. Ну а мяса затем... – Она на секунду остановилась и быстро взглянула вверх. – Мяса потом, говорят, и собаки не станут есть.

Убежденное, почти строгое выражение появилось в лице Анны, когда она произносила свою маленькую тираду» [Нелидова 1894: 35].

Если лирический герой Мопассана, писатель Сандоз у Золя или чеховский Тригорин сами признавали ущербность жизни литератора, то в повести Нелидовой та же мысль звучит уже как общее мнение, сложившееся вокруг литераторов. Пройдет еще несколько лет, и такие суждения зазвучат еще громче и со сцены, и со страниц романов. В 1897 году появится пьеса приятеля Чехова А. И. Сумбатова (Южина) «Джентльмен», где выведен писатель тригоринского типа Остужев, проходящий и не выдерживающий проверку «русского человека на rendez-vous». Одна из знакомых дам выговаривает ему: «Вы струсили, когда увидели, что вместо легкого флирта девушка могла вас полюбить, и уехали за границу. И теперь, неужели вы думаете – я верю вашим страданиям? Настоящим? <...> Вы всегда жили чужими чувствами, чужими радостями, чужой тоской, мучениями, словом, чужими соками. <...> Не всё вам философствовать и разбирать с литературной точки зрения – анализировать, что ли, – как вы там говорите? – чужие чувства» [Сумбатов 1897: 19].

Отец Кэтт – девушки, которая любила Остужева, вышла недавно за другого и чувствует, что продолжает любить Остужева и не может жить без него, – так отзывается о нем: «Его личная жизнь – ряд экспериментов над собой и другими. Ни верности, ни силы его любовь не знает. В ней одно только нервное напряжение, неудержимое стремление испытать то или другое ощущение, и в этом стремлении он не видит ничего, не думает ни о чем и ни о ком... <...> А потом сладкое разочарование, утомление, эстетическое переживание прошедших минут, талантливая и, конечно, очень искренняя, написанная кровью и нервами повесть – и успех. А для нее? А? Катя! Что для нее? (*Кэтт глядит на него бледная и дрожащая.*) Я знаю его, Катя. Он был моим учеником – и любимым... На этом самом стуле он в лучшие минуты своей жизни рыдал предо мною, каялся, уходил просветленный – и пропадал на целые годы. А я читал в это время его талантливые вещи и видел, что все эти искренние слезы, рыдания и взрывы отчаяния, и непреклонные решения – всё это только материал для блестящих страниц...» [Сумбатов 1897: 73].

³ Либиховский бульон – изобретение немецкого химика Юстуса Либиха (1803–1873): мясной экстракт, изготовленный методом выпаривания говяжьего бульона до сгущенной консистенции. Первые заводы по производству Либиховского бульона начали работать в Южной Америке в 1862 г.

Годом позже другой близкий знакомый Чехова, П. А. Сергеенко, в романе «Дэзи» представит своим читателям еще один вариант литератора того же типа – модного прозаика и драматурга Герливанова, получившего известность в Петербурге и приехавшего на черноморское побережье Кавказа отдохнуть от напряженной работы и утомившей славы. На Кавказе Герливанов знакомится с профессором Казанцевым и его дочерью Дэзи, которые поначалу привлекают его именно как литератора. «Ее отношения к отцу очень занимали Герливанова, – говорится в романе. – Он уже задумал построить на таких отношениях целую поэму» [Сергеенко 1898: 112]. Вспомним, что начиная разговор с Ниной Заречной, уже влюбленной в него, Тригорин не скрывает своего профессионального к ней интереса: «Мне приходится не часто встречать молодых девушек, молодых и интересных <...> и потому у меня в повестях и рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы. Я бы вот хотел хоть один час побыть на вашем месте, чтобы узнать, как вы думаете и вообще что вы за штука» [С XIII, 28]. Нина становится для него материалом для будущего произведения – «сюжетом для небольшого рассказа», который тут же будет занесён в накопительную записную книжку и продолжит волновать его даже после того, как сама вдохновительница этого сюжета будет прочно забыта.

Интерес Герливанова к Дэзи сродни интересу Тригорина к Нине. Вместе они совершают прогулки, во время которых Дэзи собирает лекарственные травы (она изучает ботанику и медицину, чтобы лечить крестьян), а Герливанов накапливает в памяти свой литературный материал. «Отношение Дэзи к цветам очень заинтересовало Герливанова. Он старался запомнить интонацию ее голоса, позу и выражение глаз, когда она говорила о цветах. Его соблазняла мысль развить любовь к цветам в каком-нибудь женском образе, создать поэтическую сценку.

По свойству своего ума, он не мог воспринять в себя ни одного яркого впечатления, не отметив его как материал для будущих произведений. И в голове у него постоянно хранились целые склады всяких “человеческих документов”» [Сергеенко 1898: 92-93].

Приземленным сравнением со «складами» в романе нарочно снижено то понятие, которое у Тригорина звучало поэтичнее: «моя литературная кладовая». Но мизансцена Дэзи и Герливанова на лоне природы вполне соответствует мизансцене Нины и Тригорина во время его писательских откровений. Герои «Чайки» находятся на берегу «колдовского» озера, оглядываясь на которое, Тригорин говорит: «Ишь ведь какая благодать!.. Хорошо!» [С XIII, 31]; герои романа – на фоне прекрасного водного пейзажа, от которого разливается вокруг «неизреченная красота» (та же «благодать»):

«Герливанов смотрел на узенький листик и слушал Дэзи. Но мысли его были сосредоточены не на подорожнике, врачующем лихорадку; он не мог оторвать глаз от безграничной водяной глади с необыкновенно эффектным освещением. И он думал:

– Господи, как хорошо здесь! И как красива эта группа: девушка со смеющейся девочкой в венке. Передать бы в красках или в стихах этот дивный вечер и всю эту “неизреченную красоту”, разлитую кругом!» [Сергеенко 1898: 94-95].

Завершает сходство с Тригориним авторский комментарий по поводу Герливанова-писателя: «Он, увлеченный <...> новой работой, относился к Дэзи внимательно, но интересовался ее личностью больше как писатель, чем как человек. Некоторые ее черточки, выражения и мысли уже вошли в отраженном виде в его новую работу...» [Сергеенко 1898: 145].

Другой составляющей образа Герливанова в романе «Дэзи» стал сам Чехов – точнее, то представление о нем, какое к этому времени сложилось в литературных кругах и, в особенности, в кругу влияния Л. Толстого, см.: [Головачева 2010: 53-67]. П. А. Серге-

енко, считавший себя последовательным «толстовцем», хорошо усвоил мнение своего наставника об «автобиографических чертах» в образе чеховского Тригорина. Впоследствии в некоторых работах о Чехове дистанция между автором и его персонажем была сокращена настолько, что в результате стало трудно отличить одного от другого, – с особой настойчивостью мысль о каждом моменте биографии Чехова как о «сырье» для его сочинений проведена в получившей широкую известность книге Д. Рейфилда «Жизнь Антона Чехова» [Рейфилд 2005].

С другой стороны, за последние десятилетия успело сложиться и представление о писательском монологе Тригорина как пересказе именно мопассановских страниц. Представление это укоренилось столь прочно, что теперь как само собой разумеющиеся звучат утверждения вроде следующего: «И вот такая деталь: тригоринская рефлексия по поводу собственных творческих инициатив почти целиком заемна, – она бесцеремонно почерпнута из литературного дневника Мопассана “На воде”, того самого, что попеременно читают вслух Аркадина и Дорн» [Вайман 2001: 370]. Однако разнообразие авторских имен и жанровая неоднородность произведений с параллельными высказываниями позволяет усомниться в том, что они восходят к единственному источнику – Мопассану, Золя, Доде или другому определенному литературному авторитету. Каждый из них не отрицает других, но лишь усиливает общее звучание многоголосого хора о важных вещах своего времени. А значит, некорректно ставить вопрос: Мопассан или Золя, или Вагнер, или Доде, или Немирович и т. д., а надо иначе: и Мопассан, и Золя, и Вагнер, и даже некая Нелидова... Спустя 100 лет, это правда, читатели / зрители «Чайки» в большинстве своем потеряли литературный контекст речей Тригорина. Зато и восстанавливая его, мы можем видеть процесс, а не разрозненные, частные явления, в каких обычно он воспринимается современниками. Высказывания и самооценки Тригорина – это проявление формирующегося профессионального сознания творческой личности. Сознания творца, начинающего страдать от неизбежной (как при всяком профессионализме) ограниченности и искусственности своей жизни. Невольно причиняющего страдания своим близким. Уже отдающего себе отчет в том, что потребительское отношение к жизни (говоря словами Тригорина, стремление запереть каждое впечатление действительности в свою «литературную кладовую») неизбежно приводит к истощению, «съеданию» собственной жизни. И – остающегося пленником собственных «насильственных представлений», своей «навязчивой мысли».

То, что сегодня видится нам как литературный процесс, столетие лет назад казалось отдельным, частным проявлением писательской индивидуальности. Сосредоточенность на частностях и позволяла объяснить *автобиографизмом* то, что еще не воспринималось как общая закономерность.

Литература

Бердников Г. П. Чехов-драматург. Л.: Искусство, 1957. 246 с.

Бердников Г. П. Чехов-драматург. Традиции и новаторство в драматургии А. П. Чехова. Изд. 2-е, дораб. М.: Искусство, 1972. 320 с.

Вайман С. Т. Неэвклидова поэтика. Работы разных лет. М.: Наука, 2001. 479 с.

Головачева А. Г. Л. Н. Толстой и А. П. Чехов как прообразы героев романа П. А. Сергеевко «Дэзи» // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 16. Чехов и Толстой: К 100-летию памяти Л. Н. Толстого: сб. науч. тр. Симферополь: Доля, 2011. С. 48-68.

[Додэ А.] Заметки о жизни Альфонса Додэ. Посмертное произведение / В переводе М. Л. Лих-

тенштадт. Изд-е редакции «Нового журнала иностранной литературы». СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1899.

Золя Э. Творчество. 1899.

Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.

Минкин А. Яйца Чайки. 2008–2010 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mk.ru/culture/2010/12/10/551215-yaitsa-chayki.html> (дата обращения: 27.05.2016).

Нелидова Л. Решение: повесть // Артист. 1894. № 33. С. 27-48.

[Немирович-Данченко Вл. И.] Счастливец. Пьеса в 4 д. Влад. Немировича-Данченко // Театральная библиотека. 1892. № 10. Февраль.

Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М.: Независимая газета, 2005.

Сергеенко П. А. Дэзи. М., 1898. 229 с.

[Суворин А. С.] Дневник Алексея Сергеевича Суворина / Текстол. расшифровка Н. А. Роскиной; Подготовка текста Д. Рейфилда и О. Е. Макаровой. Изд. 2-е, исправ. и доп. London: The Garnett Press; М.: Изд-во Независимая Газета, 2000. 670 с.

Сумбатов А. И. Джентльмен: комедия в 5 д. М.: Изд. С. Рассохина, [1897].

Чешихин Всеволод. «Тристан и Изольда» Вагнера // Артист. 1895. № 42. С. 31-47.

**«Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?»
(Стихотворение Пушкина «Труд»
и монолог Тригорина о писательстве)**

Аннотация. Монолог Тригорина о писательстве («Чайка») типологически соотносится со стихотворением Пушкина «Труд». Античная формульность признания поэта о содержании, назначении искусства обретает глубинный смысл, актуализируется в контексте биографии и творчества Чехова. Образ «поденщика ненужного» (Пушкин) отдельными своими чертами обнаруживается в обрисовке психологического портрета литератора-беллетриста 1890-х гг. Пушкинскими ассоциациями проникнуты признания Тригорина о бессознательной, на грани безумия, природе вдохновения, о нравственной несвободе, душевном опустошении униженного, не признанного публикой «маленького писателя», которому необходимо поденно выполнять общественный заказ. Эмоциональный накал в финале монолога Тригорина достигает страдательной ноты.

Ключевые слова: Пушкин, Чехов, «Труд», «Чайка», монолог Тригорина, назначение искусства, природа вдохновения, психологический портрет литератора-беллетриста.

Khvostova, O. A.

**“Chto zh Ne Vkushayet Dusha Ozhidayemykh Yeyu Vostorgov?”
(Pushkin’s Poem “Work” and Trigorin’s Monologue About Writing)**

Abstract. Trigorin’s monologue about writing (“The Seagull”) is correlated with the typology of Pushkin’s poem “Work”. Antique formulary of the poet’s confession on the content, purpose of art finds its deep meaning, becomes actual in the context of Chekhov’s biography and works. The image of “unnecessary laborer” (Pushkin) by its individual features is found in the depiction of the psychological portrait of a novelist of the 1890s. Pushkin’s associations are penetrated in Trigorin’s recognition of the unconscious, on the verge of insanity nature of inspiration, the lack of moral freedom, spiritual emptiness of a humiliated, unrecognized by the public “little writer”, who is obliged to carry out a social mandate on a daily basis. Emotional intensity reaches the edge of agony in Trigorin’s monologue.

Key words: Pushkin, Chekhov, “Work”, “The Seagull”, Trigorin’s monologue, purpose of art, nature of inspiration, psychological portrait of a novelist.

«Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?» – черновая строка из стихотворения А. С. Пушкина «Труд» (1830) [Пушкин П, 1959: 721], посвященного окончанию романа «Евгений Онегин». Грустный вопрос, обращенный поэтом к самому себе, отражает неудовлетворенное состояние творца, пришедшее на смену высокому переживанию самого акта творчества и радостному предвкушению завершения «труда многолетнего». Античная формульность пушкинского признания о содержании, назначении искусства обретает глубинный смысл, актуализируется в контексте творчества А. П. Чехова. В комедии «Чайка», где все несчастны, уже обыденно повседневно, но не менее горестно звучит монолог литератора Тригорина о писательстве. На вопрос Нины: «Позвольте, но разве вдохновение и самый процесс творчества не дают вам высоких, счастливых минут?» [С XIII, 30] – он отвечает подчеркнуто прозаически: «Да. Когда пишу, приятно. И корректуру читать приятно, но... едва вышло из печати, как я не выношу, и

вижу уже, что оно не то, ошибка, что его не следовало бы писать вовсе, и мне досадно, на душе дрянно...» [С XIII, 30]. Обратим внимание: «На душе дрянно...» Талантливому беллетристу уже не до восторгов творчества. Приятное чувство сменяется досадой и душевным опустошением. Это чеховской автобиографический мотив, который может быть типологически соотнесен с названным пушкинским стихотворением.

Тема «Пушкин и Чехов» подробно освещалась чеховедами монографически [Чеховиана: Чехов и Пушкин 1998; Головачева 2005], в многочисленных публикациях (Е. И. Куликова, С. Ю. Николаева, Э. А. Полоцкая, Н. А. Тархова, М. В. Литовченко, М. Н. Дарвин и др.). Отдельные сопоставления программных стихотворений Пушкина: «Поэт и толпа», «Поэт», «Поэту», «Из Пиндемонти» и произведений Чехова («Тина», «Именины», «Огни», «Скучная история», «Письмо» и др.) подтверждают «родственность эстетических позиций» [Полоцкая 1990: 42], их взглядов на искусство: общее чувство личной духовной независимости и внутренней свободы художника в выборе предмета изображения и средств его художественного воплощения.

О сложности соотнесения двух художественных миров говорит тот факт, что трое ведущих чеховедов: В. Б. Катаев, И. Н. Сухих и А. П. Кузичева – по-разному оценивают пушкинское влияние на Чехова. В. Б. Катаев на уровне поэтики, переклички отдельных образов и мотивов убедительно доказывает, что «Пушкин и Чехов являют собой во многом сходный тип художника, уникальный для русской литературы» [Катаев 1998: 6]. И. Н. Сухих полагает, что «пушкинская поэтическая парадигма и чеховская литературская не столько наследуют, сколько противостоят друг другу» [Сухих 1998: 12]. Точкой несовпадения является представление о «доминантном образе Поэта»: пушкинский пророк, который осознает свою высокую миссию, и чеховский литератор, который не мыслит в таких категориях. В то же время у позднего Пушкина складывается, по словам Сухих, «образ литератора, частного человека», прежде всего, «во внелитературных рядах» [Сухих 1998: 16], – добавим, и не только «внелитературных» («Евгений Онегин», «Повести Белкина», «История села Горюхина», «Египетские ночи»). Неслучайно исследователь указывает на возможность сопоставления образа литератора в прозаическом «Отрывке» (1830) Пушкина и чеховской «Чайке».

В рамках нашей темы принципиальной является мысль А. П. Кузичевой о том, что с работой Чехова над «Чайкой» «начинается глубинное взаимодействие пушкинских и чеховских текстов, а реминисценции приобретают скрытый характер» [Кузичева 1998: 57-58]. Прямых реминисценций из стихотворения Пушкина «Труд» в «Чайке» не обнаруживается, тем не менее пьеса проникнута пушкинским духом в отношении понимания смысла и назначения литературного труда, процесса творчества, призвания творца, различных путей в искусстве.

Стихотворение «Труд» – одна из четырех «анфологических эпиграмм» Пушкина («Рифма», «Отрок», «Царскосельская статуя»), связанных формой стиха и тематически. Их генетическую связь с античными жанровыми образцами системно аргументирует Т. Г. Мальчукова [Мальчукова 2006: 244–259]. Пушкин выбрал известный со времен античной лирики «элегический дистих» [Мальчукова 2006: 246]. Афористический лаконизм эпиграмматической миниатюры предполагает необычайную содержательную глубину и насыщенность. Смысловый узел каждой пушкинской эпиграммы может быть истолкован в соотнесении современного искусства (поэзия, скульптура) с классическим образцом, сквозь призму сопоставления двух веков, древнего «золотого» и «железного»: «“Труд” современного поэта несет в себе воспоминание о древнем “золотом” веке» [Мальчукова 2006: 252].

В движении лирического сюжета стихотворения «Труд» намечается особая последовательность, смена временных пластов. Первая строка констатирующая, подводит итог: «Миг вождеденный настал: окончен мой труд многолетний» [Пушкин II, 1959: 302]. Эмоциональный накал передан здесь одним емким эпитетом – «вождеденный», усиливающим обостренную напряженность переживаемого события. Душевное состояние поэта раскрывается во второй строке: «Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?» [Пушкин II, 1959: 302]. Сквозь признание огромной значимости свершения контрастно пробивается щемящее чувство тревоги, «непонятной грусти». В черновых строках между первым и вторым стихом внутреннее противоречие поэта передано зримо, пластически:

Тихо кладу я перо, тихо лампаду гашу.
Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?

Третья строка содержит объяснение этой внутренней неудовлетворенности. Его предположительность подчеркнута вопросительной формой:

Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?

Уверенность поэта в свершении подвига окрашивается сомнением, выраженным в оксюморонном сравнении – «поденщик ненужный» [Пушкин 1959: 302]. Прозаическое уподобление поэта «человеку, работающему поденно» [Словарь языка Пушкина III, 1959: 426-427], возникает у Пушкина впервые только в этом стихотворении. В пренебрежительном обращении к черни данное слово встречается в стихотворении «Поэт и толпа» (1828): «Молчи, бессмысленный народ, / Поденщик, раб нужды, забот» [Пушкин II 1959: 234]. Применительно к участи творца оно употреблено в письме к П. В. Нащокину (1834): «Он художник в душе и в привычках, то есть беспечен, нерешителен, ленив, горд и легкомыслен; предпочитает всему независимость; но ведь и нищий независимее поденщика» [Пушкин X, 1962: 163]. Пушкин пишет об «ужасном положении» их общего знакомого, композитора, музыканта Андрея Петровича Есаулова. От индивидуальной судьбы он переходит к глубокому обобщению – таково положение поэта в современном мире.

Художественный смысл стихотворения «Труд» выявляется в контексте пушкинского творчества. Еще П. В. Анненков в «Материалах для биографии А. С. Пушкина» заметил, что «к концу своего поприща Пушкин пришел к мысли и убеждению, что самый труд, как предмет, назначенный для общего достояния всех, ничего не значит в глазах поэта, а важны для последнего только высокие наслаждения, доставленные течением труда» [Анненков 1984: 176]. В послании «Чаадаеву» (1821) Пушкин выразил настроения домашней тишины, уединения, внутренней свободы размышлений:

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихий труд, и жажду размышлений.
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать вниманье долгих дум... [Пушкин I, 1959: 148]

Сам процесс творческого труда Пушкин соотносит с его завершением, когда утрачиваются моменты «тайной свободы», покровительство «пенатов святых». Взгляд «со стороны», циничный, но отчетливо точный, передан в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) – предисловии к первой главе «Евгения Онегина»:

Но вас я знаю, господя:
Вам ваше дорого творенье,
Пока на пламени труда

Кипит, бурлит воображенье;
Оно застынет, и тогда
Постыло вам и сочиненье... [Пушкин II, 1959: 35]

И через несколько лет в полемически острой форме та же мысль прозвучит в поэме «Езерский» (1932–1933): «Твой труд / Тебе награда – им ты дышишь, / А плод его бросаешь ты, / Толпе – рабыне суеты...» [Пушкин III, 1960: 414].

Возвращаясь к стихотворению «Труд», отметим, что образ «ненужного поденщика» содержит еще одну важную смысловую составляющую: «...сомнения поэта в общественном признании его труда и даже грустную уверенность в том, что заслуженного признания не будет» [Мальчукова 2006: 249]. Т. Г. Мальчукова оспаривает ложное представление об ощущении «душевной опустошенности художника» (А. Д. Григорьева) [Мальчукова 2006: 249]. «Труд» написан в период необычайного творческого подъема, но, как и многие произведения Болдинской осени, был холодно встречен публикой, не имел успеха у критиков. Грустная авторская мелодия завершается чувством сожаления о своем труде, «молчаливом спутнике ночи», «друге Авроры златой, друге пенатов святых» [Пушкин II, 1959: 302].

Для персонажей «Чайки» несчастье непреодолимо. В рукописях А. П. Скафтымова о пьесе Чехова рефреном повторяется концептуальная мысль о страдании, «обманчивом представл<ении> о счастье» [цит. по: Новикова 2014: 32] каждого из действующих лиц. Из всех страдающих исследователь выделяет троих – Тригорина, Нину, Аркадину: «Жизнь сколько-нибудь выносима для тех <...>, кем владеет страсть, удовлетворение которой становится выше личн<ого> счастья» [цит. по: Новикова 2014: 32]. Призвание, причастность к миру искусства делает их жизнь «осмысленной»: «Остальные без мига счастья как-то волокут жизнь – Маша, Медведенко, Сорин. Или убиваются <-> Треплев» [цит. по: Новикова 2014: 32]. Скафтымов обращает особый взгляд на Тригорина, в котором «есть что-то кроткое», подчеркивая, что им владеет «“страсть” писательская» [цит. по: Новикова 2014: 32].

Особенно явно она раскрывается в его монологе из второго действия пьесы. В сцене диалога знаменитого писателя и почитательницы его таланта каждый из них озабочен тем, чтобы оказаться на месте друг друга. Герои показаны резко контрастно – эмоциональная восторженная Нина и сдержанный, «сытый по горло» всем Тригорин, записывающий в книжку свои наблюдения. Очевидно, что он не был готов к исповеди и поначалу неохотно, рассеянно отвечает на вопросы Нины по поводу писательской известности. Желая поскорее закончить разговор, Тригорин несколько снисходительно и намеренно прозаически развеивает ее наивные представления об «интересной, светлой, полной значения» жизни талантливого писателя: «Для меня все эти хорошие слова, простите, все равно, что мармелад, которого я никогда не ем» [С XIII, 28]. Он «смотрит на часы», порывается уйти: «Я должен сейчас идти и писать. Извините, мне некогда» [С XIII, 29]. Однако настойчивость Нины («Ваша жизнь прекрасна!» [С XIII, 28]) круто меняет его планы («Я начинаю волноваться и немного сердиться» [С XIII, 28]), побуждая Тригорина к долгому эмоциональному объяснению.

Он показывает Нине изнанку «дикой жизни» литератора, который не принадлежит себе, день и ночь, поденно одолеваяем одной «неотвязчивой» мыслью – непрерывно писать. Темп речи убыстряется, обнаруживая волнение героя. «Насильственные представления» Тригорина, конечно, не сопоставимы с высоким «пламенным недугом», овладевающим поэта «в часы ночного вдохновенья» из стихотворения Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» [Пушкин II, 1959: 31]. В описании бессознательной природы

вдохновения у Чехова прослеживается типологическая близость с Пушкиным: «и уже тянет к столу» [С XIII, 29] (Тригорин) и «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге» [Пушкин II, 1959: 382] («Осень»).

Заканчивая одну повесть, Тригорин необъяснимо для себя «почему-то должен писать другую». «Я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу...» [С XIII, 29]. Тяжелый писательский труд как «подвиг» совершал и сам Чехов, пройдя сложный путь через журнальную поденщину, каждый раз «съедавая собственную жизнь» без остатка. Повторяющиеся «должен» и «надо» характеризуют еще одну сторону психологического портрета Тригорина. Он вполне осознанно, даже прагматично подходит к своей работе, не выпуская из рук записную книжку, запирает подходящие слова и фразы в свою «литературную кладовую» («скорее мотаю на ус», «надо будет упомянуть», «авось пригодится!») [С XIII, 29]). Однако личная наблюдательность талантливого литератора, который умеет писать только пейзаж, соотносит увиденное, услышанное, прочувствованное со знакомым литературным контекстом. Так, упоминание гелиотропа, вероятно, рождает в его памяти замеченные чеховедами пушкинские ассоциации (Пушкин – А. П. Керн), тургеневский усадебный контекст (роман «Дым»).

В присутствии Нины Тригорин беспощадно ставит себе диагноз, рассказывая о навязчивых видениях, отсутствии покоя, невозможности забыться, отдохнуть, о физическом страдании («в голове ворочается чугунное ядро» [С XIII, 29]), боязни оказаться в сумасшедшем доме, как Поприщин. Писательство на грани безумия, по мнению П. Н. Долженкова, роднит Тригорина с Мопассаном [Долженков 1998: 234]. О «доминантных мотивах» повести «На воде» в «Чайке» и о полном соответствии Тригорина типу писателя, обрисованного Мопассаном, пишет Н. И. Ищук-Фадеева.

Страх Тригорина перед возможностью насильственного заточения его как безумца напоминает опасения лирического героя из стихотворения Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума» (1833). Физическая, нравственная несвобода для поэта страшнее безумия. Собственное сравнение Тригорина с лисицей, затравленной псами, созвучно пушкинской метафоре («И сквозь решетку как зверка / Дразнить тебя придут» [Пушкин II, 1959: 384]).

Сближающее Пушкина и Чехова чувство духовной профессиональной независимости, проявленное в письмах и произведениях обоих художников, обретает особый смысл в трактовке писательского облика Тригорина. Его нравственное убеждение: «Каждый пишет так, как хочет и как может» [С XIII, 15] – в жизни и писательской практике не подтверждается.

Автобиографично звучат слова Тригорина о начале пути, «мучении» «маленького писателя», униженного, нуждающегося, робкого, «не признанного, никем не замечаемого» [С XIII, 29-30], страшщегося мнения публики. В образе Тригорина Чехов нарисовал обобщенный психологический портрет литератора-беллетриста 80–90-х годов XIX века («кажется себе неуклюжим, неловким, лишним <...>, неудержимо бродит он около людей, причастных к литературе и к искусству...») [С XIII, 30], который и через пятьдесят лет отдельными чертами напоминает образ «поденщика ненужного» из стихотворения Пушкина «Труд».

Если во времена Пушкина общественное признание не успевало за его художественными открытиями, то беллетристика чеховского времени не могла конкурировать с классическими образцами Пушкина, Толстого, Тургенева. Досада и душевная пустота настигают Тригорина вследствие боязни оказаться забытым, ненужным, невостребованным жизнью, публикой. Писатель-пейзажист, «чуждый работе другой», вынужден как

«поденщик ненужный» [Пушкин П, 1959: 302] в спешке «говорить обо всем» [С XIII, 30], выполнять общественный заказ. Эмоциональный накал в финале рассказа Тригорина доходит до страдательной ноты, он сравнивает себя с мужиком, опоздавшим на поезд. Страданием проникнуто его ощущение одиночества на фоне ускользающей жизни.

Литература

Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М.: Современник, 1984.

Головачева А. Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь: Доля, 2005.

Долженков П. Н. «Чайка» А. П. Чехова и «Русалка» А. С. Пушкина // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 230-242.

Ищук-Фадеева Н. Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова («На воде» и «Чайка») [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.rossicalitteraria.uni.lodz.pl/3/ Ищук-Фадеева. pdf (дата обращения: 04.10.2015).

Катаев В. Б. «Златая цепь» // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 5-10.

Кузичева А. П. Пушкинские цитаты в произведениях Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 54-66.

Мальчукова Т. Г. Приложение. О методах анализа лирического стихотворения // *Мальчукова Т. Г.* Лирика А. С. Пушкина (опыт интерпретации). Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. С. 244-259.

Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Материалы Первых международных Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.): Коллективная монография. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 17-35.

Полоцкая Э. А. О назначении искусства (Пушкин и Чехов) // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 40-52.

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1959–1962.

Словарь языка Пушкина. Т. 3 (О-Р). М.: Изд-во АН СССР, 1959.

Сухих И. Н. Чехов в Пушкине (к парадигмалогии русской литературы) // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М.: Наука, 1998. С. 10-19.

Тургеневское начало в драматургии А. П. Чехова («Рудин» и «Чайка»)

Аннотация. В статье обосновывается вывод о том, что название чеховской пьесы «Чайка» восходит к символу «чайки» из тургеневского романа «Накануне». Кроме того, последовательно рассматривается вопрос о влиянии романа «Рудин» на пьесу, что предопределило появление в её поэтике тургеневской реминисценции, мотива ветра и художественной связи образов Рудина и Треплева.

Ключевые слова: тургеневское начало, «тайная психология», драматургия, проза, влияние, трагический финал, реминисценция, символ, абсолютное одиночество.

A. P. Auer

Turgenev's origin in Chekhov's dramaturgy ("Rudin" and "The Seagull")

Abstract. The article gives the bases of the conclusion that the title of the Chekhov's play "The Seagull" rises from the symbol of seagull in Turgenev's novel "Nakanune". Besides, consequently, it deals with the problem of the novel "Rudin" influence to the play. It foretells an appearance Turgenev's reminiscence in the poetic and also the mind motive and fiction link between Rudin and Treplev images.

Key words: Turgenev's origin, "mysterious psychology", dramaturgy, prose, influence, tragic end, reminiscence, symbol, absolute alones.

«Тургеневские пьесы я прочитал почти все» [П XI, 184], – писал А. П. Чехов О. Л. Книппер-Чеховой 23 марта 1903 года. Это многолетнее читательское постижение драматических произведений И. С. Тургенева способствовало укреплению тургеневского начала в драматургии Чехова, что давно и не раз отмечалось исследователями. По точному определению Э. А. Полоцкой, «В таких пьесах, как "Нахлебник", "Месяц в деревне" Тургенева, "Бесприданница", "Таланты и поклонники", "Без вины виноватые" Островского, предвосхищены некоторые особенности драматического действия, которые у Чехова приобрели значение структурообразующее, определяющее для перемен, которые он совершил в этой области (элементы "жизненного потока", совершающегося на глазах зрителя, подтекста, создающего настроение, недоговоренность в финалах» [Полоцкая 2001: 427].

Воспринимая подобные выводы как аксиому, в то же время нельзя упускать из вида и то, что тургеневское начало в поэтике чеховской драматургии формировалось и не без влияния прозы, где «тайная психология» становится художественной доминантой (особенно отчетливо это выражено в романах Тургенева). «Тайная психология» через романную прозу Тургенева легко и свободно входила в художественную атмосферу пьес Чехова, ибо и в них почти каждый компонент поэтики мог стать зеркалом, в котором отражается внутренняя жизнь героев.

Думаю, что именно здесь надо искать истоки такого пристального интереса Чехова к романам Тургенева, среди которых он особо выделяет «Отцов и детей»: «Боже мой! Что за роскошь "Отцы и дети"! Просто хоть караул кричи!» [П V, 174]. Не обошел Чехов своим читательским вниманием и роман «Рудин». Рассказывая А. С. Суворину о жизни

зимою в деревне, Чехов для усиления художественного эффекта ввел в эпистолярное повествование «тургеневского Пегасова» [П V, 131]¹. 20 декабря 1888 года в письме к нему же Чехов, высказывая свое понимание героев драмы «Иванов» (в данном случае – Львова), писал: «Он воспитался на романах Михайлова; в театре видел на сцене “Новых людей”, т. е кулаков и сынов века сего, рисуемых новыми драматургами, “людей наживы” (Пропорьев, Охлябьев, Наварыгин и проч.). Он намотал себе это на ус и так сильно намотал, что, читая “Рудина”, непременно спрашивает себя: “Подлец Рудин или нет?” Литература и сцена так воспитала его, что он ко всякому лицу в жизни и в литературе подступает с этим вопросом...» [П III, 112-113].

Мы видим, что роман «Рудин» занял прочное место в эпистолярном варианте драмы «Иванов». Несмотря на то, что здесь драматическое повествование довольно редко проступает в поэтике эпистолярной прозы, мы можем все же считать этот художественный эксперимент важным этапом на пути приближения «Рудина» к «Чайке».

Надо отметить, что ускорению этого движения сильно поспособствовало еще и название пьесы, возникшее, вероятно, не без ориентации на роман «Накануне». Почти за два года до начала работы над «Чайкой» Чехов свое отношение к этому роману представил так: «“Накануне” мне не нравится всё, кроме отца Елены и финала. Финал этот полон трагизма» [П V, 174]. Выделяя трагический финал «Накануне», Чехов не мог не увидеть то, что символическим предвестием этого финала становится конец тридцать третьей главы, где появляется символ «чайки»: «Она опять подошла к окну, и опять взяли ее думы. Она начала самое себя уговаривать и уверять себя, что нет причин бояться. Она даже устыдилась своей слабости. “Разве есть опасность? разве ему не лучше? – шепнула она. – Ведь если бы мы не были сегодня в театре, мне бы все это в голову не пришло”. В это мгновение она увидела высоко над водой белую чайку; её, вероятно, вспугнул рыбак, и она летела молча, неровным полетом, как бы высматривая место, где бы опуститься. “Вот если она полетит сюда, – подумала Елена, – это будет хороший знак...” Чайка закружилась на месте, сложила крылья – и, как подстреленная, с жалобным криком пала куда-то далеко за темный корабль. Елена вздрогнула, а потом ей стало совестно, что она вздрогнула, и она, не раздеваясь, прилегла на постель возле Инсарова, который дышал тяжело и часто» [Тургенев III, 1976: 140].

Через сравнение («как подстреленная») Тургенев в поэтике символа чайки выдвинул на передний план мотив смерти. По сути дела, в таком художественном виде этот символ перейдет в название чеховской пьесы. Мы можем это предположить с большой долей вероятности потому, что уже во втором действии отчётливо даёт знать о себе тургеневское сравнение:

«Т р е п л е в (*входит без шляпы, с ружьем и с убитой чайкой*). Вы одни здесь?
Н и н а. Одна.

Треплев кладёт у ее ног чайку.

Что это значит?

Т р е п л е в. Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.
Н и н а. Что с вами? (*Поднимает чайку и глядит на нее.*)

Т р е п л е в (*после паузы*). Скоро таким же образом я убью самого себя» [С XIII, 27].

Тургеневское сравнение в чеховской «Чайке» воплотилось в событии, обрамляющем экспозиционную часть пьесы (от названия до середины второго действия). Само же со-

¹ В примечаниях к данному письму отмечено, что герой романа «Рудин» – Пигасов, см.: [П V, 425]. – *Примеч. ред.*

бытие содержит символ (убитая чайка), который прямо указывает на её трагический финал. Если в «Накануне» Тургенева это осуществилось через символическую аллюзию, то Чехов в «Чайке» это делает с предельной отчетливостью.

Теперь ясно, что экспозиционная часть «Чайки» крепко связана с поэтикой романа «Накануне». Это создаёт почву для появления той тургеневской реминисценции, которая порождена романом «Рудин»². Правда, ждать ее приходится долго. Она завладеет драматическим повествованием уже на предфинальной стадии развития действия в монологе Нины: «Сядем и будем говорить, говорить. Хорошо здесь, тепло, уютно... Слышите – ветер? У Тургенева есть место: “Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол”. Я – чайка... Нет, не то (*Трет себе лоб.*) О чем я? Да... Тургенев... “И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам”... Ничего. (*Рыдает.*)» [С XIII, 57].

В это художественное мгновение происходит смыкание тургеневского и чеховского текстов. Как часто бывает в таких случаях (законы интертекста), пришедший текст видоизменяется, адаптируясь к новым художественным условиям. Именно это произошло с тем фрагментом текста, который образовал первый финал «Рудина»: «А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завываньем, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стёкла. Наступила долгая, осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам!» [Тургенев II, 1976: 126].

Чехов чуть-чуть изменяет тургеневский текст. В основном изменения коснулись авторских знаков (вместо многоточия поставлена точка, а вместо восклицательного знака – многоточие). Такое стилистическое сотворчество способствовало породнению тургеневского и чеховского текстов, что уже фиксировалось исследователями. З. С. Паперный, точно отметив, что Тургенев Нине «словно протягивает руку в финале пьесы» [Паперный 1980: 62], с такой же точностью указал на сам характер этого художественного породнения: «Тургеневские слова в контексте Нинино монолога утрачивают “цитатность”, они становятся чеховскими» [Паперный 1980: 63].

Между тем даже в данный момент многообразные связи с текстом «Рудина» не теряются. И опять рассмотрению этих связей способствует роман «Накануне». В монологе-исповеди Нины, пришедшем на смену её «рудинскому» монологу, появится именно тургеневская «чайка»: «Помните, вы подстрелили чайку?» [С XIII, 58]. Текст «Накануне» усиливает присутствие тургеневского начала, что не могло не способствовать расширению ассоциативного воздействия «Рудина» на драматическое повествование в «Чайке». «Слышите – ветер?» – важный результат такого воздействия.

Эти слова Нины предшествуют цитированию текста «Рудина». Но слово «ветер» заставляет расширить цитирование, захватив тургеневское описание «ветра» («поднялся ветер и завыл зловещим завываньем»). Здесь всё устроено так, чтобы экзистенциальный диалог Треплева и Нины происходил под это зловещее «завыванье» ветра, усиленное у Тургенева обращением к стихотворению Ф. И. Тютчева: «О чем ты воешь, ветр ночной?» Явная переключка («воешь» – «завыл») свидетельствует о присутствии этого стихотворения в подтексте первого финала «Рудина». И в большей степени заметно воздействующее присутствие первой строфы:

² «Рудинские» темы в «Чайке» отмечались и анализировались также в следующих работах: *Бялый Г. А.* Чехов и русский реализм. Л., 1981; *Головачева А. Г.* Тургеневские мотивы в «Чайке» Чехова // *Филологические науки.* 1980. № 2; *Головачева А. Г.* Литературно-театральные реминисценции в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // *Филологические науки.* 1988. № 3; *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989; *Тюхова Е. В.* Тургенев // *А. П. Чехов. Энциклопедия.* М., 2011. – *Прим. ред.*

О чем ты воешь, ветер ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо-жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке –
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!.. [Тютчев 2002: 133]

В этой строфе определяющее значение имеет мотив «непонятной муки», которая именно своей «непонятностью» усиливает трагизм человеческого бытия. Через текст «Рудина» этот мотив переходит в чеховскую «Чайку», где все герои без исключения пребывают в состоянии «непонятной муки», что делает их глубоко несчастными. Отсюда вся точность определения этого состояния, предложенного А. П. Скафтымовым: «Причем несчастны не все вместе, а каждый в отдельности, каждый своим несчастьем. Поэтому все одиноки» [Скафтымов 1998: 162].

Но в большей степени одинок Треплев. Не случайно это слово произносит именно он: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно» [С XIII, 57]. В этом отношении он сродни тургеневскому Рудину: «Я родился перекасти-полем, – продолжал Рудин с унылой усмешкой» [Тургенев II, 1976: 125]. Жизнь в состоянии абсолютного одиночества – удел Рудина и Треплева, что приводит к совпадению той особенности их характеров, которую Даглас Клейтон применительно к Треплеву определил как колебание «между энтузиазмом и отчаянием» [Клейтон 2009: 341]. И Рудин способен к творческому «энтузиазму». Поэтому он назван в романе Тургенева поэтом [Тургенев II, 1976: 37], как поэт назван Треплев в пьесе Чехова: «М а ш а (*сдерживая восторг*). Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта» [С XIII, 23].

Но оба поэта могут прийти к такому «отчаянию» (Рудин: «Испортил я свою жизнь и не служил мысли, как следует...» [Тургенев II, 1976: 126]; Треплев: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине» [С XIII, 55]), которое заставляет их искать смерти. «Смерть, брат, должна примирить наконец» [Тургенев II, 1976: 129], – говорит Рудин Лежневу. И это «примирение» произойдет во втором финале «Рудина», как это же случится в финале «Чайки». Такое трагическое направление в развитии повествования еще теснее сближает тексты «Рудина» и «Чайки».

Литература

Клейтон Даглас. Лунный свет на воде: к проблеме Чехов и Мопассан // Диалог с Чеховым: Сборник научных трудов в честь 70-летия В. Б. Катаева. М., 2009.

Паперный З. «Чайка» А. П. Чехова. М., 1980.

Полоцкая Э. А. Антон Чехов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М., 2001.

Скафтымов А. П. О «Чайке» // Филология. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. Саратов, 1998.

Тургенев И. С. Рудин // Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 2. М., 1976.

Тургенев И. С. Накануне // Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 3. М., 1976.

Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. Т. 1. М., 2002.

Идея «общей мировой души» и формы ее репрезентации в произведениях А. П. Чехова и Ф. Сологуба

Аннотация. Предметом исследования в статье становятся основные формы репрезентации идеи «общей мировой души» в комедии А. П. Чехова «Чайка», его рассказах 1890-х годов и романе Ф. Сологуба «Тяжелые сны» (1895). Автор рассматривает проблему философских и литературных источников идеи «общей мировой души», отмечает актуальность этой идеи для современников Чехова, писателей и философов, общие и различные аспекты в ее интерпретации.

Ключевые слова: мировая душа, А. Чехов, Вл. Соловьев, Мопассан, Ф. Сологуб, символисты, художественные приемы.

Mokina, N. V.

The Idea of “The World Soul” and the Forms of its Representation in the Works by A. Chekhov and F. Sologub

Abstract. The subjects of analysis of the article are the forms of representation of “the world soul” in the short stories and in the comedy ‘The Seagull’ by A. Chekhov, in the novel “Bad Dreams” by F. Sologub (1895). The author examines the problem of philosophic and literary sources of the idea of “the world soul”, reveals that the idea was essential for many of writers and philosophers of A. Chekhov’s epoch and remarks differences and similarities in interpretation of that idea.

Key words: the world soul, A. Chekhov, Vl. Solovyov, F. Sologub, Maupassant, symbolism, artistic device.

Проблема «Чехов и символисты» – одна из ключевых для понимания сущности тех процессов, которые определяли литературную жизнь рубежа XIX–XX столетий. Причем все более глубокое исследование разных аспектов этой проблемы обнаруживает не только противостояние двух типов художественно-философского сознания, полюсами которых были признаны Чехов и Мережковский [Чудаков 1996: 64], но и однонаправленность исканий Чехова и символистов [Czilard 1990: 791-804; Морозова 2015: 19-75].

Комедия «Чайка» не случайно оказывается в эпицентре исследований этой проблемы, прежде всего, потому что Чехов как будто сам вступает в диалог с модернистами, сделав героем своей пьесы «символиста» Треплева [Мурьянов 2001: 208], а героем его «странной» пьесы – Мировую душу, ключевой образ в символистской картине мира.

Основным источником этого образа становится категория философии Вл. Соловьева – Мировая душа, хотя исследователи признают и возможное влияние на замысел пьесы Треплева А. Шопенгауэра, Н. Минского [Собенников 1989: 37, 117], Г. Гейне (но в интерпретации Вл. Соловьева), Д. Мережковского и др. [Иванова 1996: 32; Мурьянов 2001: 212].

Круг источников, безусловно, можно расширить, включив в него не только около-символистских авторов. Отметим, например, поразительное созвучие треплевского монолога Мировой души и размышлений героя-рассказчика из книги Мопассана «На воде», которую читают Аркадина и Дорн и которая отозвалась в некоторых эпизодах ко-

медии [Katsell 1981: 18-35; Бонамур 1992: 87-101]: «Я чувствую себя сродни всем видам животных, мне близки все инстинкты, все неосознанные желания низших существ <...> Я брат всему живущему, всему, что существует на земле!» [Мопассан 1977: 389].

Эта параллель, как и другие, не уводит от философии Вл. Соловьева как источника образа в пьесе Треплева, ибо именно Соловьев актуализировал идею Мировой души, вновь заставил обсуждать проблему единства человечества. Однако соловьевское и треплевское понимание сущности «общей мировой души» во многом не совпадает. В пьесе Треплева Мировая душа – постчеловеческое явление, образуемое соединением сознания, памяти, души всех тех, кто жили на земле, – людей и животных. Это – жизнь, изображенная «такою, как она представляется в мечтах» [С XIII, 11], а не реальность; будущее, а не настоящее. Духовное единство в пьесе Треплева возникает после исчезновения телесных форм. Исключительная духовность Мировой души подчеркивается и мотивом ее борьбы с «отцом вечной материи», «началом материальных сил» – дьяволом [С XIII, 13-14]. У Соловьева Мировая душа – данность, а не возможность, и ее существование не предполагает гибели телесных форм. Человечество, согласно философу, – единое Существо, единый живой вселенский организм, образуемый «множеством мировых существ», которым присуще «неопределенное стремление к всеединству». Это стремление, составляющее «общую внутреннюю жизнь всего существующего», и является Мировой душой [Лосский 1994: 113].

Эти несовпадения, разумеется, не отменяют права исследователей видеть «колоритную фигуру Соловьева» «перед мысленным взором драматурга», автора «Чайки» [Мурьянов 2001: 214]. Но пьеса Треплева не является для Чехова только возможностью представить чужие для него философские идеи, пусть трансформированные и облеченные в «новые формы». Тем более, эти идеи не предмет пародирования [Вахтел 2002: 87]. Треплев с его верой в возможность существования «общей мировой души» оказывается близок, и это уже отметили исследователи, и самому Чехову. Импульс для поиска «новых форм» Треплеву дает крайне важная и для Чехова мысль о существовании «одной души» и «общей мысли», о духовной связи людей: эту мысль высказывали и герои чеховских рассказов, созданных до и после «Чайки»: «Студента» (1894) и «По делам службы» (1899) [Головачева 1981: 53; Собенников 1889: 50].

Слова героев далеко не всегда выражают позицию автора. Кроме того, размышления чеховских героев, например, следователя Лыжина («По делам службы»), признавшего связь «отрывков жизни» с «одним организмом, чудесным и разумным, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это», остро почувствовавшего, что «какая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует <...> между всеми, всеми: в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно общей мысли, все имеет одну душу, одну цель <...>» [С X, 99], не вполне совпадают с пафосом треплевской пьесы. Однако справедливость наблюдения исследователей о близости «затаенной мысли» героя самому Чехову подтверждает и поэтика чеховских рассказов: идея духовной связи между людьми, между человеком и миром во многом определяет психологический рисунок и своеобразную «поэтику соответствия» душевных переживаний героев и природных явлений в рассказах Чехова уже конца 1880 – начала 1890-х годов.

Душа героя Чехова, нередко одинокого и сосредоточенного на своих переживаниях, в некоторые минуты его жизни оказывается не просто открытой другим людям: он может передавать, помимо своего желания и даже на расстоянии, свои переживания другому человеку. Странное явление – возникновение если не «одной души», то «одной мысли» и

одного чувства, объединяющих разных людей, человека и природу, описано в рассказе 1889 года «Скучная история» (в эпизоде «воробьиной ночи»), в финале рассказа «Страх» (1892) и др. Если воспользоваться образом С. Л. Франка, души чеховских героев в некоторые минуты напоминают сообщающиеся сосуды или подземные кельи, имеющие выходы в другие души-кельи и в мир [Франк 1917: 215-216]. Это сравнение, иллюстрирующее в книге Франка идею духовного единства мировой жизни, возникает безотносительно к чеховскому психологическому миру, но поразительно точно соответствует ему.

Сами чеховские герои уподобляют душу «эху»: например, Владимир Иванович, герой «Рассказа неизвестного человека» (1893), говорит о том, что его «взволнованная, страдающая душа» «эхом» отозвалась на плач Зинаиды Федоровны [С VIII, 193]. И в этом же рассказе звучит мысль о возможности перехода души одного человека в тело другого, пусть и после смерти. Так, знающий о близкой разлуке с маленькой Сонечкой Владимир Иванович верит в то, что, когда он сбросит «с себя длинное, костлявое, бородатое тело», то будет «жить в этих голубых глазках, в белокурых волосиках и в этих пухлых, розовых ручонках <...>» [С VIII, 209].

Эти, как и другие, знаки духовной связи, которую обнаруживают герои чеховских рассказов, лишь отдаленно напоминают «мечту» Треплева, воплотившуюся в его пьесе, но они свидетельствуют о близости самому Чехову и замысла пьесы Треплева, и высказываний героев комедии о человеческих отношениях. Уже в самом начале пьесы Медведев скажет о возможности «слияния» душ, о существовании между душами «общих точек соприкосновения» [С XIII, 5-6], позднее о своем переживании «общей души» среди толпы вспомнит Дорн [С XIII, 49]. В этом контексте особым смыслом наполняется и фраза Треплева, в последнем разговоре с Ниной признавшего, что его душа привязана к ней навеки [С XIII, 57].

Но мысль о духовной связи между людьми не только эксплицируется: и сама поэтика комедии (особая роль повторов, лейтмотивов и т. д.) призвана обнаружить «общие точки соприкосновения» душ персонажей. Это суждение только на первый взгляд противоречит тому пониманию принципов построения чеховских пьес, которое сложилось в работах исследователей, в частности, утверждению о том, что Чехов пишет о «разрозненности между людьми в их индивидуально-интимном мире и проистекающем отсюда одиночестве» [Скафтымов 1972: 377]. Каждый персонаж в комедии действительно несчастлив по-своему и «имеет свою драму» [Скафтымов 1972: 379]. Но отсутствие духовной близости с окружающими, признаком которого исследователи считают «диалог глухих», характерный для чеховских пьес «провал коммуникации» [Степанов 2005: 363], является нередко результатом сознательного усилия: герои чеховских пьес обнаруживают не неспособность понимать ближнего, а нежелание его понимать. Сознательный разрыв «общих точек соприкосновения» обостряет личную драму героев и становится слагаемым общего неблагополучия жизни.

О возможности духовной близости между героями пьесы или даже об «общих точках соприкосновения» свидетельствует способность души одного героя тонко чувствовать душу другого, даже на расстоянии (что, по воспоминаниям близких Чехову людей, должно было стать основой его последней, ненаписанной пьесы [Собенников 1989: 42-43]). Так, Треплев понимает по «умным, теплым, интересным» письмам Нины Заречной, что она «глубоко несчастна», угадывает за строчками ее писем «больной натянутый нерв» [С XIII, 50]. Его беспокойство, «ужасное томление души» в четвертом действии связано с предчувствием ее появления и новой ее утраты [С XIII, 56]. И потому признание Треплева Нине: «Душа моя привязана к вам навеки» [С XIII, 57] обретает почти бук-

вальный смысл: разрыв «общих точек соприкосновения» действительно означает для Треплева невозможность жизни.

Тайно связаны и души Треплева и Аркадиной. «Непокой» Аркадиной в первом и втором действиях [С XIII, 16, 19, 22] вызван душевным состоянием Треплева, его «беспокойством», иногда кажется прямым откликом на это беспокойство: например, в первом действии Маша приходит к Треплеву со словами о «непокое» Аркадиной в тот момент, когда его беспокойство, кажется, достигает предела и он «в отчаянии» задает Дорну вопрос о Нине Заречной, а Дорн просит его «успокоиться» [С XIII, 19]. Во втором действии слова Аркадиной о ее «непокойной душе» [С XIII, 22] придают больший драматизм признанию Треплева о готовности к самоубийству, позволяют понять признание как итог душевных метаний. В финале пьесы, в момент смерти Треплева, Аркадина играет в лото, но именно её недоговоренная фраза после прозвучавшего выстрела («Это мне напомнило, как... <...> Даже в глазах потемнело» [С XIII, 60]) объясняет смысл произошедшего до слов Дорна и подтверждает существование тайной связи между душами матери и сына.

Другие приемы, указывающие на «общую точку соприкосновения» душ героев, – совпадение душевных переживаний, общее опорное определение в восприятии героев и «эхо повторяющихся слов и предложений» (по выражению Л. Сенелика). Особенно явные «общие точки соприкосновения» у Тригорина и Треплева, фамилии которых не случайно созвучны. О душевном же созвучии свидетельствует сходство переживаний героями одинаковых ситуаций. Воспоминания Тригорина о пути к признанию и описания им своего душевного состояния уже признанного литератора [С XIII, 29-30] обнаруживают тот же психологический «комплекс», что и треплевский рассказ о пережитом в доме матери чувстве уязвленного самолюбия [С XIII, 8]. Тригорину свойственны те же сомнения в себе, и его признания в непонимании того, что он пишет [С XIII, 30], напоминают сомнения Треплева в незнании «дороги», истинных целей творческих исканий, собственного призвания, которые он высказывает наедине с собой [С XIII, 55] или в последнем разговоре с Ниной [С XIII, 59]. Не случайно обоим героям сопутствует и общая тень Гамлета. Общий литературный двойник – тоже один из приемов, указывающих на «точки соприкосновения» душ: пусть даже Треплев произносит слова Гамлета, подыгрывая Аркадиной [С XIII, 12], а Тригорин, о чем с иронией говорит Треплев, напоминает Гамлета своими жестами [С XIII, 28].

На «общие точки» между Треплевым и Тригориним указывает и своеобразный «эффект эха», который возникает, когда герои повторяют одни и те же слова. Точкой отсчета для определения истинного таланта для обоих становится Лев Толстой, что, впрочем, легко объяснить литературной ситуацией. Но есть и более очевидные, «словесные» совпадения: Треплев, оценивая Тригорина как писателя, говорит: «Мило, талантливо... но... после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина» [С XIII, 9], вполне вероятно, подсознательно применяя толстовскую мерку и к себе. И те же слова произносит Тригорин, описывая отношение к нему читателей: «Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого» [С XIII, 30]. И это мнение, возможно, также передает и внутреннюю неудовлетворенность собой как писателем – опять же по сравнению с Толстым.

Исследователи уже не раз отмечали и совпадение ключевых жестов героев: Треплев убивает чайку, Тригорин превращает жест в метафору и делает ее основой «сюжета для небольшого рассказа», а потом этот сюжет как будто повторяет в реальной жизни.

«Общие точки» существуют между Треплевым и Сориним, Треплевым и Машей, Треплевым и Медведенко, Дорном и Тригориним, Ниной и Аркадиной, Аркадиной и

Полиной Андреевной, Ниной и Тригориным. Герои, как эхо, повторяют чужие фразы, как правило, не догадываясь об этом [С XIII, 10, 54], переживают одинаковое душевное состояние и одинаковыми словами о нем говорят (например, Тригорин и Нина произносят слово «сон», выражая пробудившееся чувство влюбленности [С XIII, 32, 41]). Такие же «общие точки соприкосновения» возникают между героями и окружающим их миром: о связи человеческой «нервности» с «колдовским озером» не случайно говорит Дорн [С XIII, 20]. Но об этой же связи «непокоя» в душах и в природе свидетельствуют и несколько раз упоминающийся персонажами вой собаки в начале пьесы [С XIII, 6, 18], и осенняя буря, воющий в трубах ветер – в финале.

Следует согласиться с А. С. Собенниковым, утверждавшим, что «нерасчлененность бытия, сложные взаимосвязи явлений» составляют одну из важнейших особенностей драматургии Чехова [Собенников 1989: 55]. Эта «нерасчлененность бытия», мира природного и человеческого находит воплощение и в центральном символе, отмеченном не только традиционной многозначностью, но и соотносительностью с разными мгновениями жизни, что позволяет говорить о своеобразном свернутом символическом сюжете: чайка – сначала парящая над озером, потом убитая и превращенная в чучело, – становится символом жизни каждого из персонажей: и тех, кто эту связь с чайкой признает, и тех, кто ее не ощущает. Драма каждого, какой бы особенной она ни казалась, имеет все же общую причину: каждому свойственна роковая устремленность к недостижимой цели – то душевное движение, которое и символизирует убитая чайка.

Идея связанности жизненных явлений определяет и композицию пьесы. Но «новый композиционный принцип», который «исповедует» Чехов, заключается, думается, не в замене «причинной связи событий ассоциативной связью художественно реализованных символов и символических лейтмотивов <...>» [Собенников 1989: 55], а в обнаружении новых причин связи событий. Связь событий в пьесе напоминает цепь, где одно звено продолжается другим. Этот композиционный принцип можно сравнить и со своеобразным «эхом»: слово одного героя вызывает поступок другого, в свою очередь, этот поступок порождает новые слова и поступки. Так, слова Нины, сравнившей себя с чайкой [С XIII, 10], вероятнее всего, и дали импульс Треплеву, убившему чайку, а потом – попытавшемуся убить и себя, как чайку («Скоро таким же образом я убью самого себя» [С XIII, 17]). Убитая чайка рождает у Тригорина замысел «сюжета для небольшого рассказа» о человеке, погубившем девушку, – как чайку. Произнесенные слова, почти как в символистской прозе, как будто обретают магическую власть и осуществляются в поступках – и самого Тригорина, оказавшегося в роли героя задуманного им рассказа и погубившего Нину, как чайку, и Нины. Она не только называет себя чайкой, она и ощущает себя чайкой, – и когда она, спустя два года, возвращается к озеру и все ходит «тут... около озера», и когда произносит страшную фразу: «Меня надо убить» [С XIII, 56, 58]. А эти слова и напоминание об убитой чайке, может быть, предопределили и последнее решение Треплева.

Итак, «одна мировая душа» – не «декадентский бред» и не тема чужого для Чехова искусства: представление о существовании духовной связи, соединяющей людей, человека и природу и объясняющей соотносительность и неслучайность «отрывков жизни» в общей цепи событий, несомненно, было близко и самому автору комедии. О значимости этого представления для Чехова свидетельствуют и рассказы писателя, написанные и одновременно с «Чайкой», и позднее. Причем мысль о духовном единстве людей не только эксплицируется, но и имплицитно содержится в чеховских рассказах, определяя поэтику образов и своеобразие психологического рисунка.

Характерная особенность чеховского психологического рисунка в рассказах второй половины 1890-х годов – своеобразная двунаправленность авторского внимания: один вектор задан стремлением постичь индивидуально-неповторимое в душевной жизни человека, другой – связан со стремлением обнаружить то общее (мысли и чувства), что души соединяет. Причем импульс внезапно возникающему единству чувств и мыслей непохожих героев у Чехова неизменно дает жизнь природы [С X, 55, 74 и др.], и соответствие пейзажа и душевных переживаний героев имплицитно утверждает все ту же «затаенную мысль», но уже самого автора, о невидимой связи между разными явлениями мировой жизни.

Такое подчеркивание «одномыслия», единства переживаний нельзя назвать новацией Чехова: и в романах, например, Тургенева в определенные минуты герои, причем очень разные, способны были переживать одинаковые чувства, но у Тургенева этот прием был призван, прежде всего, подчеркнуть силу воздействия – человека или события – на разных людей. У Чехова акцент делается на связи, внезапно соединившей разных людей или даже людей и природную жизнь.

Одинаковые переживания чаще всего испытывают герои, оказавшиеся в одной и той же ситуации, и эта одинаковость подчеркивается формулами: «они думали», «они чувствовали» и т. п. Причем, объединяют людей не «поверхностные» (как у Тургенева), а самые затаенные переживания, как, например, в рассказе «По делам службы», где описываются мысли и чувства следователя и доктора, людей разных, в том числе и по возрасту, случайно оказавшихся вместе в провинциальном трактире: «Им было досадно, что они опоздали. Нужно было теперь ждать до утра <...>, и им представлялись длинный вечер, потом длинная, темная ночь, скука, неудобство их постелей, тараканы, утренний холод; и прислушиваясь к метели, которая выла в трубе и на чердаке, они оба думали о том, как все это непохоже на жизнь, которую они хотели бы для себя и о которой когда-то мечтали, и как оба они далеки от своих сверстников, которые теперь в городе ходят по освещенным улицам, не замечая непогоды, или собираются теперь в театр, или сидят в кабинетах за книгой. О, как дорого они дали бы теперь, чтобы только пройтись по Невскому или по Петровке в Москве, послушать порядочного пения, посидеть час-другой в ресторане...» [С X, 87-88].

В рассказе «Новая дача» (1899) дается уже не только описание общего переживания, а возникает своего рода внутренний полилог, причем автор с помощью глаголов подчеркивает, что общность мыслей обнаруживается не в обычном разговоре, а у молчащих героев: «Всем, – и Родиону, и обоим Лычковым, и Володьке, – вспоминаются белые лошади, маленькие пони, фейерверки, лодка с фонарями, вспоминается, как жена инженера, красивая, нарядная, приходила в деревню и ласково говорила. И всего этого точно не было. Всё, как сон или сказка.

Они идут нога за ногу, утомленные, и думают...

В их деревне, думают они, народ хороший, смирный, разумный, бога боится, и Елена Ивановна тоже смирная, добрая, кроткая, было так жалко смотреть на нее, почему же они не ужились и разошлись, как враги? Что это был за туман, который застилал от глаз самое важное, и видны были только потравы, уздечки, клещи и все мелочи, которые теперь при воспоминании кажутся таким вздором? <...>

И, не зная, что ответить себе на эти вопросы, все молчат <...>» [С XI, 27].

Можно предположить, что эти описания способности людей к «одномыслию» полемичны по отношению к Мопассану, объяснившему в книге «На воде» такие явления «живущей во всякой толпе стадной душой, которая грозит поглотить» отдельного чело-

века [Мопассан 1977: 410]. Представление о механизме возникновения «одной души», возможно, разделял и Чехов, во всяком случае, мысль о существовании одной души возникает у его Дорна не случайно именно в уличной толпе, но для Чехова общность душевных переживаний свидетельство не стадности, а именно духовной связи, возможной и необходимой между людьми.

Способность людей «узнавать друг друга без посредства чувств» и слова – открытие не Чехова, точнее, не только Чехова. В трактате «Сокровище смиренных» (1896) Метерлинк скажет об этом явлении как об одной из характерных примет современной ему эпохи, свидетельстве расширения господства души [Метерлинк 1915]. Еще ранее диалог душ будет направлять развитие действия в его одноактных пьесах начала 1890-х годов, и именно метерлинковский разговор душ будет воспринят как новое слово о человеке. Но Чехов, если воспользоваться выражением В. В. Розанова, оказался Метерлинком «раньше, чем услышал о Метерлинке», может быть, по той же причине, о которой сказал Розанов: «все мы немножко Метерлинки» [Розанов 1990: 43].

«Немножко Метерлинками» и, можно добавить, «немножко Чеховыми» были многие писатели и философы рубежа XIX–XX веков, скептически высказывавшиеся об «эмпирической психологии» и размышлявшие о существовании сложных духовных связей между людьми, о «наличности в душевной жизни такого пласта, в котором она есть не “моя личная” жизнь, а жизнь сверхиндивидуальная, через которую *моя* жизнь соприкасается с “*твоей*” или чужой вообще <...>» [Франк 1917: 207-208]. Разные аспекты идеи «общей души», разные приемы утверждения душевно-духовного единства очень непохожих друг на друга людей можно найти в произведениях Л. Андреева, И. Бунина, А. Куприна, писателей-символистов, особенно последовательно утверждавших эту идею. Вполне вероятно, что не Чехов был главным источником их открытий в области душевной жизни: импульс давали и идеи А. Шопенгауэра о мировой воле, Вл. Соловьева, актуализировавшего идею единства человечества, М. Метерлинка, высказавшегося о необходимости создания «трансцендентной психологии», которая «непосредственно исследовала бы отношение души к душе» [Метерлинк 1915]. И все же художественный опыт Чехова также сыграл свою роль в формировании и философских концепций души, и антропологии символистов, определившей и символистскую поэтику.

Мысль о связи всего сущего действительно становится доминирующей в символистской картине вселенной. Она утверждалась символистами с неизменной категоричностью [Белый 1994: 408] и обретала поистине космический масштаб [Белый 1994: 82-83]. Именно эта идея определяла и саму сверхзадачу символизма, заключающуюся в «разоблачении» «реальных тайн природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделенным между собою и несогласным, случайно близким и безжизненно-немым <...>» [Иванов 2007: 190].

У каждого из символистов появляются свои коннотации в понимании идеи мирового единства и свои приемы ее репрезентации, в числе которых возрожденный символистами древний мотив метаморфозы, также основанный на представлении о единстве мира, на стремлении преодолеть «великую Ересь отдельности» – «великий ужас нашей жизни» [Бальмонт 1908: 213]. Но, не отрицая новаций символистов, все же отметим и близость их художественных исканий открытиям А. П. Чехова в области человекознания.

Совпадения в размышлениях разных писателей и их героев или сходство художественных приемов не всегда свидетельство прямого влияния, вполне возможно, что это – примеры того явления пересечения исканий, которые З. Н. Гиппиус называла «встреча-

ми» писателей. Но эти «встречи» также позволяют увидеть важные грани литературного процесса рубежа XIX–XX веков, формируемого исканиями Чехова и символистов.

Такие «встречи», в частности, происходят тогда, когда писатели осмысливают жизнь в ее единстве, саму природу отношений между людьми. И, что характерно, в размышлениях символистов появляются чеховские образы, хотя само имя Чехова не звучит. Так, у К. Бальмонта можно найти рассуждение, явно созвучное мыслям чеховского Ивана Великопольского («Студент», 1894) и основанное на том же образе цепи как метафоре единства бытия. Правда, Бальмонт не столько утверждает мысль о всеобщей связи, сколько сетует, что «на теперешней ступени развития» «европейскому человеческому “я” трудно, почти невозможно <...> ощущать связь с Мировым Целым и смотреть на земную жизнь не как на единичное <...> явление, а как на одно звено целого ряда других, схожих, внутренне последовательных, соединенных и блестящих звеньев, убегающих в Бесконечность» [Бальмонт 1908: 152-153].

«Встречей» с Чеховым можно назвать и интервью Ф. Сологуба и его размышления о законах мироустройства в статьях 1910-х годов. Афоризмы Сологуба как будто представляют вариации на темы рассуждений чеховских героев – Лыжина или Треплева. Сологуб говорит почти чеховскими словами, хотя имя Чехова также не будет названо: «<...> Иногда мне кажется, – признается Сологуб в одном из интервью, – при совершенно ясно сознаваемой своей индивидуальности и отдельности, что в мире проявляется, в сущности, какая-то одна мировая душа, раздробившаяся на миллионы единиц <...>» [Сологуб (1) 1912]. Другой аспект того же представления о единстве мира составляет и вера писателя в то, что «<...> автономных личностей на земле нет» [Сологуб (2) 1912: 48], сложившаяся, безусловно, еще в начале творческого пути писателя и во многом формирующая в сологубовских романах систему персонажей, каждый из которых имеет «общие точки соприкосновения» с другими персонажами.

Еще одно – и также принципиальное – совпадение между позициями Чехова и Сологуба можно найти в сологубовской статье «Искусство наших дней» (1915), где также звучит вариант «затаенной мысли» героя чеховского рассказа «По делам службы» об отсутствии случайности в жизни. Сологуб не согласен видеть в жизни «ряд анекдотов, более или менее занимательных», воспринимая жизнь как «часть мирового процесса, движимого Единою Волею» [Сологуб 1915]. Источником единства, по Сологубу, становится душа: именно душа стремится «поставить все являющееся в общий чертеж вселенской жизни», представить предметы «не в их отдельном существовании, но в их общей связанности между собою» [Сологуб 1915].

Характерно, что еще не оформившиеся в четкие формулы, эти представления определяют поэтику образов уже в первом романе Сологуба «Тяжелые сны», опубликованном в «Северном вестнике» в 1895 году. Важный аспект в психологическом рисунке Сологуба – акцентирование «общих точек соприкосновения» между героями.

Исследователи уже отметили некоторые приемы, с помощью которых Сологуб эту идею связи героев, в том числе и антиподов, обнаруживает, и некоторые из этих приемов можно, кстати, назвать чеховскими: созвучие фамилий (Логин – Молин – Мотовилов), подчеркивание опорных определений характеров разных героев (фантастическая Клавдия – фантастический Логин) [Клейман 1983: 20]. Но арсенал средств для доказательства того, что нет «автономных личностей» и что существует «одна мировая душа, раздробившаяся на миллионы единиц», у Сологуба значительно более обширен, и чеховский «след» здесь тоже можно увидеть. В частности, «общие точки соприкосновения» между героями имплицитно устанавливаются через соотнесенность разных героев

с общим мифологическим, библейским или литературным прототипом (так, и Логин, и Спиридон, на разных, правда, основаниях, уподобляются Гамлету [Сологуб 1990: 103, 189]; Логин и его антиподы Молин и Мотовилов прямо или косвенно сравниваются с Мефистофелем или с чёртом [Сологуб 1990: 54, 78, 213]; Логин и Палтусов имплицитно уподобляются змию-соблазнителью [Сологуб 1990: 45-46, 237] и др.). На «общие точки соприкосновения» героев указывает общее сравнение разных персонажей (Андозерского, Коноплева и др.) с тем, кто является воплощением зла в романе, – с Мотовиловым [Сологуб 1990: 114, 176]. «Мотовиловское» в себе ощущает и главный герой Логин [Сологуб 1990: 21, 92, 225 и др.]).

Сама мотивировка убийства, совершенного Логиным, является одним из воплощений того же сологубовского закона, отрицающего автономность человека: Логин убивает Мотовилова, *другого*, своего «частичного двойника», если воспользоваться термином М. М. Бахтина, стремясь уничтожить свое собственное «отяжелелое прошлое», ненавистную ему часть своей души [Сологуб 1990: 225-226, 230].

Герои, как эхо, повторяют слова друг друга [Сологуб 1990: 230, 233] или озвучивают тайные мысли других людей, не зная о совпадении [Сологуб 1990: 166, 182], их объединяет и общее устремление к «новому небу» и «новой земле», хотя каждый из них вкладывает в эти евангельские образы свой смысл [Сологуб 1990: 23, 46, 207, 242]. Сологубовские герои, как и чеховские, отзываются «эхом» на переживания друг друга. Этот прием, свидетельствующий о таинственной духовной связи между людьми, о способности человека «зажигаться» (по сологубовскому выражению) от эмоций других, особенно последовательно сопутствует главному герою Логину, во многом мотивируя поведение героя и определяя композицию. Например, услышанная Логиным клевета на него порождает в герое именно те желания, которые ему приписывали [Сологуб 1990: 176-177], провоцирует на поступки. Но и ненависть и злоба Логина моментально передаются незнакомым ему прохожим, идущим мимо него [Сологуб 1990: 170]. Или в другом эпизоде совершенное им убийство разжигает в толпе новые кровавые желания [Сологуб 1990: 232] и т. д.

Сологуб, пожалуй, утрирует эту взаимосвязь людей, взаимосвязь слов и поступков, способность душевного комплекса одних людей передаваться другим людям и т. д. Если воспользоваться традиционным сравнением жизни, изображенной Сологубом, с маскарадом [Ильёв 1991: 4], то можно сказать, что набор масок на этом сологубовском маскараде-жизни – невелик, да и маски странно напоминают зеркало: вглядываясь в лицо-маску «другого», персонажи видят самого себя или часть своей души.

Нередко акцентирование писателем «общей мысли», общих душевных движений, общих жестов, объединяющих «публику» (или «толпу»), превращает персонажей в марионеток, подчиняющихся чьей-то злой воле [Сологуб 1990: 166, 168, 213, 216]. В таких эпизодах «общая душа, раздробившаяся на миллионы единиц», представляется более похожей на мопассановскую «стадную душу», поглотившую отдельного человека. Но в романе Сологуба есть и примеры подлинно гармоничного слияния душ или слияния души и мира, когда «падают грани» между человеком и внешним миром, и герой ощущает родство и с землей, и с воздухом, со всем миром [Сологуб 1990: 44, 158].

В сущности, и у Сологуба души героев, как и у Чехова, напоминают подземные кельи, сообщающиеся с другими душами-кельями и имеющие выход в мир. Объяснить такое понимание человека только чеховским влиянием было бы не вполне справедливо. Но нельзя не заметить, что основной вектор исканий Сологуба в области познания и изображения человека идет в направлении, указанном Чеховым.

Литература

- Бальмонт К.* Белые зарницы. Опыты и впечатления. М.: Изд. М. В. Пирожкова, 1908. 217 с.
- Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
- Бонамур Ж.* «Чайка» и Мопассан // Чеховиана: Чехов и Франция: Сб. ст. М.: Наука, 1992. С. 87-101 (на фр. яз.).
- Вахтел Э.* Пародийность «Чайки»: символы и ожидания // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2002. № 1. С. 72-90.
- Головачева А. Г.* Монолог о «мировой душе» («Чайка») в творчестве Чехова 1890-х годов // Вестник ЛГУ. Сер. История. Язык. Литература. 1981. № 2. Вып. 1. С. 51-55.
- Иванов Вяч.* По звездам. Борозды и межи. М.: Астрель, 2007. 1139 с.
- Иванова Е. В.* Чехов и символисты: непроясненные аспекты проблемы // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 30-34.
- Ильёв С. П.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики. Киев: Лыбидь, 1991. 170 с.
- Клейман Л.* Ранняя проза Федора Сологуба. *Ann Arbor, USA:* Эрмитаж, 1983. 192 с.
- Лосский Н. О.* История русской философии. М.: Прогресс, 1994. 457 с.
- Метерлинк М.* Сокровище смиренных [Электронный ресурс]. Режим доступа: www//teatr-lib.ru/Library/Maeterlinck/1915t2 (дата обращения: 10.06.2015).
- Мопассан Ги де.* Собр. соч.: В 7. Т. 5. М.: Правда, 1977. 451 с.
- Морозова О. В. А. П.* Чехов и художественное творчество символистов. Дисс... к.ф.н. Казань, 2015. 249 с.
- Мурьянов М. Ф.* О символике чеховской «Чайки» // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 206-221.
- Розанов В.В.* Уединенное / Сост., вступ. ст. А. Н. Николюкина. М.: Правда, 1990. 225 с.
- Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. 548 с.
- Собенников А. С.* Художественный символ в драматургии А. П. Чехова. Типологическое сопоставление с западноевропейской «новой драмой». Иркутск: Изд-во ИГУ, 1989. 201 с.
- Сологуб Ф. (1)* Интервью газете «Биржевые ведомости» 19-20 сентября 1912 года [Электронный ресурс]. Режим доступа: www://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0370.shtml (дата обращения: 12.10.2014).
- Сологуб Ф. (2)* Собр. соч.: В 12 т. СПб.: Шиповник, 1912. Т. 10. 228 с.
- Сологуб Ф.* Искусство наших дней [Электронный ресурс]. Режим доступа: www//az.lib.ru/s/sologub_f/text_1915_iskusstvo_nashih_dney.shyml 18 г.14 (дата обращения: 10.10.2014).
- Сологуб Ф.* Тяжелые сны: Роман. Рассказы. М.: Худож. лит., 1990. 368 с.
- Степанов А. Д.* Проблемы коммуникации у А. П. Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
- Франк С. Л.* Душа человека. М.: Изд. Г. Лемана и С. Сахарова. М., 1917. 251 с.
- Чудаков А. П.* Чехов и Мережковский: два типа художественно-философского сознания // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 50-67.
- Czillard L.* Чехов и проза русских символистов // Anton Cechov: Werk und Wirkung. Wiesbaden, 1990. Т. II. S. 791-804.
- Katsell J. H.* Chekhov's "The Seagull" and Maupassant's "Sur l'eau" // Chekhov's great plays: A Critical Anthology / Ed. By Y.-P. Barricelli. New York University Press, 1981. P. 18-35.

«Чайка» Чехова в контексте песенной лирики XIX–XX веков

Аннотация. В статье рассмотрено соотнесение пьесы Чехова «Чайка» и романа Е. А. Буланиной «Под впечатлением “Чайки” Чехова» (1901). Проанализирован ряд реминисцентных образов чеховской пьесы в романсе. Констатируется большая популярность романа в народе по сей день, о чем свидетельствуют как литературные источники, так и записи фольклористов.

Ключевые слова: «Чайка» Чехова, Е. А. Буланина, «Под впечатлением “Чайки” Чехова», романс, музыкальность, фольклор.

Kireeva, E. V.

Chekhov's "Seagull" in the context of the songs lyrics from the XIX-XX centuries

Abstract. The article juxtaposes the "Seagull" play by Chekhov and a Russian romance piece by E.A. Bulanina "Under the impression of Chekhov's Seagull" (1901). It also analyzes a range of reminiscent images from the Chekhov's play in the romance. A considerable popularity of the romance up to this date is also stated, as witnessed by literary sources alongside folklore specialists' notes.

Key words: Chekhov's "Seagull", E. A. Bulanina, "Under the impression of Chekhov's Seagull", Russian romance, musicality, folklore.

Среди синкретичных свойств «еретически гениальной» «Чайки», явившей в области драмы взаимодействие как разных «измов» от натурализма до символизма, так и «разных видов искусств: и проза (“Вышла повесть”), и музыка, и “мерцание” живописи импрессионистов», и «кинематограф», именно музыкальность есть сценический секрет пьесы, по мнению Немировича-Данченко, понявшего это в закатную пору своей жизни [Шах-Азизова 1997: 5, 3].

Об этом свойстве чеховской комедии исследователи писали меньше, чем о связи ее с прозой драматурга. Меж тем именно оно, наиболее явственно явленное во включении в пьесу пяти романсов, «музыкальное и текстовое содержание» которых «переносится в подводное течение и создает второй, лирический, план действия, его подтекст», было столь важно автору «Чайки» для создания «творческого контакта со зрителем и читателем». В непосредственно реальном плане действия звучат только начальные строчки «очень популярных романсов», но тематика и эмоциональное звучание их обеспечивали в интеллектуальном театре Чехова для подготовленного зрителя / читателя (знающего при этом тексты романсов в полном объеме) смешение двух планов пьесы – внешнего и скрытого, поэтически обобщенного, создающего «внутренний драматизм всей пьесы» [Тамарли 1978: 62]¹, «самой личной» из всех чеховских пьес [Шах-Азизова 1997: 4], где «пять пудов любви» и все несчастливы.

В звукописи пьесы существенно наличие и значительной доли пауз и многоточий в тексте, вторжение резкого пугающего звука выстрела, нарушившего мирное чередование фраз играющих в лото в IV действии.

¹ Это убедительно было показано Г. И. Тамарли: в частности, соотнесенность текста пьесы на уровне оркестровки темы и ритмики реплик участников первого действия и авторских ремарок с романсом «Во Францию два гренадера...» [Тамарли 1978: 62].

Музыкальность «Чайки», эта не бросающаяся, на первый взгляд, особенность её, была своеобразно отмечена созданием Е. А. Буланиной стихотворения «Под впечатлением “Чайки” Чехова», большая часть строк которого стала популярным романсом. Название отражало жанр стихотворения, довольно редкий, но не Буланиной открытый. В «родословной» жанра значится стихотворение В. Г. Бенедиктова «Безумная (после пения Виардо-Гарсии)» [Бенедиктов 1983: 297-298]. Стихотворение передает «огромный эффект», производимый исполнением Виардо-Гарсия романса А. С. Даргомыжского на слова Ю. В. Жадовской «Безумная» («Я всё ещё его, безумная, люблю!») [Бенедиктов 1983: 742]. Отзвук этого романса угадывается в словах Нины: «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» [С XIII, 59].

Автору стихотворения Елене Алексеевне Буланиной (урожд. Протопоповой) к моменту создания стихотворения, включенного в сборник её стихотворений «Раздумье» (М., 1901) (интересный, судя по критическому отзыву, «гл<авным> обр<азом>, как свидетельство настроений рус<ской> демокр<атической> интеллигенции на рубеже 19-20 вв.» [Белодубровский 1989: 341]), было примерно 35 лет (даты жизни 1866–1944(?)) [Белодубровский 1989: 340]².

Стихотворение «Под впечатлением “Чайки” Чехова» было своего рода протестом против бесцельно погубленной – «чужим, неизвестным» человеком – жизни молодой девушки, полюбившей его, но отнесшегося к этой любви «шутя и играя», подобно тому, как охотник, шутя, ранил чайку и «не глядя на жертву, <...> скрылся в горах» [Песни и романсы русских поэтов 1965: 868].

Печатавшаяся с Чеховым в 1901 году в одном издании [Литературно-художественные альманахи и сборники 1957: 27-28] Буланина к моменту выхода сборника «Раздумье» имела возможность ознакомиться с пьесой и в чтении, и при показе ее на сцене в Самаре («Чайка» давалась в Самаре 26 ноября 1897 года [Горячева 2001: 52]), либо в Москве, где она бывала наездами [Гиляровский 1960: 195, 199-200, 251-252; Киселева 1976: 108-109]. «Самарская учительница» и поэтесса была педагогом такого рода, о котором мечтал Чехов» [Горький 1970: 42-43].

Стихотворение, давшее слова для популярного романса «Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды» (в нотированном издании «Чайка») [Головачева 2001: 20], фактически игнорировалось как художественное целое. Оно воспроизводилось полностью [Головачева 2001: 19; Мурьянов 2001: 217] либо пересказывалось не вполне точно [Лапкина 1997: 42]. Меж тем оно, видимо, обладало целым рядом достоинств. Наиболее очевидным для современников поэтессы была его музыкальность, которую ощущали композиторы – создатели романса «Чайка» (перечень имен см.: [Песни и романсы русских и поэтов 1965: 1062; Лапкина 1997: 42; Головачева 2001: 19]. Привлекала и связь слов романса с пьесой Чехова, которая в период пика его популярности (начало 1910-х годов, предположительно, «спровоцированного смертью Веры Федоровны Комиссаржевской –

² Москвичка, поэтесса, педагог, «из старинного моск. дворян. рода, дочь юриста. По окончании 2-ой моск. г-зии (1844). Б. слушала курс романо-герм. лит-ры в Сорбонне. В 1896–1906 учительствовала в Самаре, затем – в Москве (до 1917) <...> Лит. интересы Б. проявились достаточно рано благодаря влиянию её тетки Е. С. Бородиной, жены композитора А. П. Бородина. На характер ее поэзии повлияло общение в Самаре с М. Горьким» [Белодубровский 1989: 340].

“Чайки русской сцены”») [Лапкина 1997: 42] наиболее очевидно проявлена в сатирическом очерке писателя-эмигранта Дона Аминадо (А. П. Шполянского, 1888–1957) «О птицах», вошедшем в цикл «Дым без отечества» (Париж, 1921). В восприятии автора пьеса Чехова и романс Буланиной слились в единое целое, будучи как целое включены в поток художественных образов, готовивших предгрозые 1905 года, а затем и 1917 год: «Нас погубили птицы. Буревестники. Чайки. Соколы и вороны <...>, умирающие лебеди. Злые ястребы и серебряные голуби». Далее «говорится о том, что чайка себе сделала головокружительную карьеру, девицы с раздражающимися сердцами, с томными глазами, с непостижимой тоской, девицы с орхидеями и трагической улыбкой заявляют: “Я жду сказок... жду ласки... я чайка” <...> Смотри! вспыхивает утро. Воды розовеют. Бедная чайка летит над озером.³ <...> В течение семи-восьми лет от чаек не было спасения. Далее утверждается, будто чайками были Комиссаржевская и Гиппиус. “А по совести сказать, так более прожорливой, ненасытной и наглой птицы, чем эта самая белая чайка, и природа еще не создавала”» [Литература русского зарубежья 1990: 215–216].

Еще одним подтверждением неразрывной связи пьесы и текста Е. А. Буланиной является то, что «в Херсоне вокруг убитой птицы Мейерхольд выстроил самостоятельный спектакль в спектакле, театр в театре <...> Вот что писал рецензент о “Чайке” Товарищества драматических артистов: “Он не сразу убил её, а “подстрелил”, и агония её была долгая, мучительная, пока в последних конвульсиях не перестало биться её сердце. Это передавалось не словами артистов, не жестами, а тем художественным настроением, которое они каким-то неуловимым способом, словно волшебством, передают через рампу в зрительном зале» [Уварова 2001: 153].

В пьесе Чехова Костя «входит без шляпы, с ружьем и с убитой чайкой» [С XIII, 27] и кладет ее у ног Нины. Мучительное умирание раненой чайки, только что несшейся над озером, запечатлела в своем тексте Е. А. Буланина. 9-я строка стихотворения, 1-я – романса:

Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды.
Над озером быстрая чайка летит:
Ей много простора, ей много свободы,
Луч солнца у чайки крыло серебрит...⁴
Но что это? Выстрел... Нет чайки прелестной:
Она, трепеща, умерла в камышах.
Шутя ее ранил охотник безвестный,
Не глядя на жертву, он скрылся в горах

[Песни и романсы русских поэтов 1965: 867-868].

Лаконичная и впечатляющая буланинская «живопись словом» и после 1910-х годов брала в плен читателей и слушателей. В повести И. Грековой «Хозяйка гостиницы» (1975) 18-летняя героиня Верочка Бутова в 1930 году, идя после купания по берегу моря, от полноты души, поет начало «романса о белой чайке и загубленной женской судьбе» (автор цитирует первые две строки романса) [Грекова 1983: 238]. Приближение человека в военной форме прервало ее пение, что вызвало его сожаление:

«Мне хотелось бы знать, что там такое случилось с чайкой?»

³ Ср. у Буланиной: «Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды. / Над озером быстрая чайка летит» [Песни и романсы русских поэтов 1965: 867]. Здесь и далее подчеркивания сделаны автором статьи. – Е. К.

⁴ Многоточия в тексте Буланиной – знак впечатления от обилия пауз и многоточий в тексте «Чайки» Чехова.

– Она, трепеща, умерла в камышах <...>

– Как вы сказали? Я не расслышал.

– Она, трепеща, умерла в камышах, – чуть смутившись, повторила Верочка и опять залилась краской.

– Прекрасно. “Трепеща”. Обычная судьба каждой чайки.

– Но не каждой девушки» [Грекова 1983: 255].

Этот эпизод в начале повести явился своего рода «запевом» повествования о героине, не принявшей трактовку судьбы девушки из романа встречным, ставшим ее супругом. Строчки романа о летящей над озером чайке – лейтмотив повести, см. [Грекова 1983: 283-284, 299, 314, 388]. В снятом по повести фильме Ст. Говорухина «Благословите женщину» (2003 г.) мелодия и слова романа о чайке, безусловно, значимы.

Передавая в стихотворении впечатление от «Чайки» Чехова, Е. А. Буланина создает лирико-драматический текст, акцентируя взволновавшее ее в пьесе благодаря созданию оригинальной лирической ситуации, отступая от «буквы текста» чеховской «комедии», весьма точно отразив один из оттенков «комизма» в словах об охотнике, «шутя» равнившем чайку и, «не глядя на жертву», скрывшемся в горах, повторенных в рассказе о человеке, «шутя и играя», разбившем «юное, чистое» сердце. Наиболее близко к тексту пьесы следующее за описанием гибели чайки повествование о судьбе героини:

...И девушка чудная чайкой прелестной
Над озером светлым спокойно жила.
Но в душу вошел к ней чужой, неизвестный, –
Ему она сердце и жизнь отдала.
Как чайке охотник, шутя и играя,
Он юное, чистое сердце разбил.
Навеки убита вся жизнь молодая:
Нет веры, нет счастья, нет сил!

[Песни и романсы русских поэтов 1965: 868].

Финал стихотворения – своего рода отражение отмеченной А. Г. Головачевой закономерности: «Современникам судьба героини представлялась глубоко драматичной, а версия “победительница” возникла несколько десятилетий спустя» [Головачева 1990: 152]. Последние строки текста Буланиной к тому же перекликаются с начальными словами напеваемого Дорном романа Я. Пригожева «Не говори, что молодость сгубила» и последними словами напеваемого тем же героем романа А. Алябьева на стихи В. Красова «Стансы» – «Я вновь пред тобою стою очарован...» («Ты жизнь мою, жизнь мою – горькую долю – / Заставь меня вновь полюбить» (цит. по [Тамарли 1978: 66])). Второй раз Дорн напевает их в финале пьесы перед тем, как сообщить Тригорину о самоубийстве Треплева и опасаясь за Аркадину).

Приведем ниже текстовые переклички стихотворения Буланиной с чеховской пьесой:

«Н и н а. Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами <...>

Поцелуй...» [С XIII, 10].

«А р к а д и н а. Bravo! Bravo! Мы любовались. С такою наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне...» [С XIII, 16].

«Н и н а. <...> Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нем каждый островок» [С XIII, 31].

«Т р и г о р и н. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (Пряча книжку). Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» [С XIII, 31-32].

«С о р и н. Прелестная была девушка <...> Прелестная, говорю, была девушка» [С XIII, 51].

Нина дарит Тригорину при расставании медальон с его инициалами и названием его книжки «Дни и ночи» с указанием страницы 121 и строк 11 и 12. Тригорин находит в книжке и произносит эти строки : «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её» [С XIII, 41].

«Т р и г о р и н (*вполголоса*). Вы так прекрасны... О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся!

Она склоняется к нему на грудь.

Я опять увижу эти чудные глаза, невыразимо прекрасную, нежную улыбку... эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты... Дорогая моя...

Продолжительный поцелуй» [С XIII, 44].

«Д о р н. <...> Кстати, где теперь Заречная? Где она и как? <...>

Т р е п л е в. Она убежала из дому и сошлась с Тригориним. <...>

Был у неё ребенок. Ребенок умер. Тригорин разлюбил её и вернулся к своим прежним привязанностям, как и следовало ожидать. Впрочем, он никогда не покидал прежних, а по бесхарактерности как-то умудрялся и тут и там. Насколько я мог понять из того, что мне известно, личная жизнь Нины не удалась совершенно. <...> Потом я <...> получал от нее письма. Письма умные, теплые, интересные; она не жаловалась, но я чувствовал, что она глубоко несчастна; что ни строчка, то больной, натянутый нерв. И воображение немного расстроено. Она подписывалась Чайкой» [С XIII, 49-50].

«Н и н а. Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (*Склоняется к столу*). Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть! (*Поднимает голову*). Я – чайка... Не то... Я – актриса. Ну, да! (*Услышав смех Аркадиной и Тригорина <...>*). И он здесь... <...> Ну, да... Ничего... Да... Он не верил в театр, всё смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом... А тут заботы любви, ревность, постоянный страх за маленького... Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом. Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно. Я – чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Это не то... <...> Уже поздно. Я еле на ногах стою... я истощена, мне хочется есть... <...> 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. Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните? (*Читает*.) “Люди, львы, орлы и куропатки <...>”» [С XIII, 58-59].

«Ш а м р а е в (*подводит Тригорина к шкапу*). Вот вещь, о которой я давеча говорил... (*Достает из шкапа чучело чайки*.) Ваш заказ.

Т р и г о р и н (*глядя на чайку*). Не помню! (*Подумав*.) Не помню!» [С XIII, 60].

Контраст между жизнью Нины до встречи с Тригориным и после нее был ярче передан в стихотворении, нежели в романсе. Оно состояло из 26 строк. Тринадцатой была строка: «Но что это? Выстрел... Нет чайки преlestной...» Пересоздавая сюжет чеховской пьесы в лирический текст, Буланина сохранила впечатление от выстрела в пьесе, звучащего после отречения Тригорина от памяти о Нине-чайке:

«Направо за сценой выстрел; все вздрагивают.

Аркадина (*испуганно*). Что такое? <...> Фу, я испугалась. Это мне напомнило, как... (*Закрывает лицо руками.*) Даже в глазах потемнело...» [С XIII, 60].

В тексте Буланиной выстрелом, ранившим чайку, был не выстрел Треплева, а приведение Тригориным в жизнь – реализация – замысла «сюжета для небольшого рассказа». А впечатление от крушения девичьих мечтаний Нины⁵ передано в описании того, как чайка, «трепеша, умерла в камышах». Найденный поэтессой образ – своего рода развитие чеховского образа – заглавного символа пьесы. Это сотворчество, бывшее проявлением такого рода искусства, «в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа» (Горький) (цит. по: [Тамарли 1978: 69]). Поэтесса в своем стихотворении «Под впечатлением “Чайки” Чехова» на языке лирики с ее принципом «как можно короче и как можно полнее» [Введение в литературоведение 1999: 135] проявила лирическое начало пьесы, глубиной больших философских обобщений роднящих её с лирикой.

В тексте стихотворения 13-я строка («Но что это? Выстрел... Нет чайки преlestной...») с созвучной ей финальной (26-ой) «Нет веры, нет счастья, нет сил!» членила текст на две контрастные по эмоциональному звучанию части. Всё то, что озаряло жизнь Нины до того момента, как она решила «отдать свою жизнь» Тригорину, передано в описании 1-12 строк: рассвет на озере и полет чайки. Это не вполне чеховское озеро (пейзажное описание его дано в 1-м действии перед восходом луны, а в 4-м – вечером в ненастье; и лишь в воспоминаниях Аркадиной оно – колдовское – место музыки, пения почти каждую ночь, романов обитателей шести помещичьих усадеб на его берегу, то озеро, к которому Нину тянуло, как чайку. Это и не озеро второго действия, когда в озере «отражаясь, сверкает солнце. Цветники. Полдень. Жарко» [С XIII, 21]:

Заря чуть алеет. Как будто спросонка
Все вздрогнули ивы над светлой водой.
Душистое утро, как сердце ребенка,
Невинно и чисто, омыто росой.
А озеро будто, сияя, проснулось
И струйками будит кувшинки цветы.
Кувшинка, проснувшись, лучам улыбнулась.
Расправила венчик, раскрыла листья...
Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды.
Над озером быстрая чайка летит:
Ей много простора, ей много свободы,
Луч солнца у чайки крыло серебрит...

[Песни и романсы русских поэтов 1965: 867].

⁵ «Жила я радостно, по-детски – проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь? Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!» [С XIII, 57].

Половину строк стихотворения Буланиной озаряет не луна, а иное светило – солнце, только что поднявшееся над землей. В этом описании (столь «реалистичном») значимы и мифологемы озера (воды), дерева, чайки [Ищук-Фадеева 2001: 222-224, 229], выступающие в пьесе Чехова в «системе разветвленных сквозных мотивов, свойственных музыке» [Головачева 1993: 208-215, 227].

Образ утра, омытого росой, и упоминание сердца ребенка ассоциируются с началом лермонтовской «Княжны Мери» и одновременно с текстом чеховской пьесы: Сорин при виде Нины перед началом спектакля:

«С о р и н (*смеется*). Глазки, кажется, заплаканы... Ге-ге! Нехорошо!» [С XIII, 9].

«С о р и н (*тоном, каким ласкают детей*). Да? У нас радость? Мы сегодня веселы, в конце концов? (*Сестре.*) У нас радость! Отец и мачеха уехали в Тверь, и мы теперь свободны на целых три дня.

Н и н а (*садится рядом с Аркадиной и обнимает её*). Я счастлива! Я теперь принадлежу вам» [С XIII, 22].

Дорн, говоря о Нине в роли Мировой души, называет её «девочкой» [С XIII, 18].

Значимы в пьесе Чехова и образы цветов. Грустная мелодия арии Зибеля «Расскажите вы ей, цветы мои» из оперы Гуно «Фауст» звучит в пьесе как проявление невысказанной любви. Цветы рвёт и дарит Дорну Нина. Они – символ прекрасного. (См. также процитированные выше слова Нины о прежней жизни, похожей на «нежные, изящные цветы».) Не менее значим образ цветка и в тексте Буланиной. С образом Нины в 1-8 строках стихотворения соотносимы не только заглавный символ пьесы – чайка, но и образ кувшинки.

Поэтесса, по всей вероятности, хорошо знавшая романсовую лирику, вряд ли могла не обратить внимание на романсы А. Н. Плещеева (переводы из немецкой поэзии) «Дитя, как цветок ты прекрасна» и «Речная лилия, склонив головку», где лилия – символ девической чистоты:

Дитя, как цветок, ты прекрасна,
Светла, и чиста, и мила;
Смотрю на тебя, и люблюсь,
И снова душа ожила...

Охотно б тебе на головку
Я руки свои возложила,
Проя, чтобы Бог тебя вечно
Прекрасной и чистой хранил.

Речная лилия, головку
Поднявши, на небо глядит,
А месяц влюбленный лучами
Уныло ее серебрит...

И, вот, она снова поникла
Стыдливо к лазурным водам,
Но месяц, все бледный и томный,
Как призрак, сияет и там...

[Плещеев 1898: 235, 233].

Оба текста положены на музыку С. Рахманиновым. К переводу из Г. Гейне «Дитя, как цветок ты прекрасна...» обращались 7 композиторов [Песни русских поэтов 1988: 29-30].

У Буланиной пробужденная струйками вод озера кувшинка «расправила венчик, раскрыла листы». А дальше: «Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды». На языке народной лирики в этих строках налицо символическая передача жажды любви. Играя в пьесе Кости о Мировой душе, Нина предпочитает творению своего возлюбленного повести Тригорина, где «живые лица» и «любовь». Для неё «солнцем» является приехавший «человек города», что ревнивым взглядом отметил Костя: «(увидев Тригорина, который идёт, читая книжку.) Вот идёт истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (Дразнит.) “Слова, слова, слова...” Это солнце ещё не подошло к вам, а вы уже улыбаетесь, взгляд ваш растаял в его лучах...» [С XIII, 27-28]. Утро – время действия в 3-м акте, финал которого – брошенный Ниной жребий: поступить в актрисы и увидеться в Москве с Тригориним.

Таким образом, текст стихотворения, а не его усеченного варианта – ромansa о загубленных чайке и девушке – более богат реминисцентными связями с пьесой Чехова, сущностное содержание которой, безусловно, не поддаётся пересказу [Головачева 2001: 20]. Первые 8 строк стихотворения вбирают и тему чистой любви Нины и Кости, и мечтания о театре, и внутреннюю предрасположенность Нины к чувственной любви.

Дальнейшее «сотворчество» Буланиной с Чеховым проявлено в том, что образ убитого чайку Кости и в стихотворении, и в романсе устраняется, вводится психологически соотнесенный с губителем девичьей жизни «чужим неизвестным» (человеком не озера, а города) образ бездушного охотника, ранившего чайку и скрывшегося в горах. Это буланинское «новообразование», видимо, связано с образом Ужа в «Песне о Соколе» М. Горького [Горький 1969: 42-47, 586-592]. Выразительная передача тягостного состояния души героини, обманутой вошедшим ей в душу «чужим, неизвестным» («Он юное, чистое сердце разбил. / Навеки убита вся жизнь молодая: / Нет веры, нет счастья, нет сил!»), возможно, реминисцентно связано со стихотворением «Я у матушки выросла в холе» А. Н. Плещеева, опубликованным в 1860 году:

Да не думала я, не гадала,
Что любви его скоро конец;
Вдруг постыла милому я стала:
И с другой он пошел под венец. <...>

С той поры будто солнышка нету,
Всё глухая, осенняя ночь;
Как ни жди, не дождешься рассвету;
Как ни плачь, а беде не помочь.

И с красой я своей распрощалась,
Не узнала б теперь меня мать;
Ни кровинки в лице не осталось,
Словно зелья мне дали принять.
Ах! изменой своей – не отравой –
Он с лица мне румянец согнал...

Буду помнить я долго, лукавый,
Что ты ночью мне летней шептал!

[Песни и романсы русских поэтов 1965: 615-616, 1036]

В появившихся на рубеже XX–XXI веков суждениях о соотносительности стихотворения Буланиной с «Чайкой» Чехова не различают стихотворение и романс на слова стихотворения, что приводит к некой деформации представлений о текстах.

При этом, с одной стороны, отмечается значимость романса «Чайка» и романсового сюжета стихотворения, воспроизводящего центральный для макросюжета пьесы микросюжет – «сюжет для небольшого рассказа» [Головачева 2001: 20-21], как и отражение в последней строке текста характерного для большинства современников Чехова пессимистичного взгляда на перспективу для Нины стать большой актрисой [Головачева 1990: 152]; отдается должное передаче Буланиной очарования заглавного символа пьесы [Мурьянов 2001: 217].

С другой стороны, в качестве «недостатка» отмечается односторонняя наивность – узость взгляда, отраженного в романсе о загубленной чайке и девушке [Мурьянов 2001: 217]. Автор при этом приводит текст стихотворения, а не романса. Эту точку зрения отчасти разделяют Г. А. Лапкина [Лапкина 1997: 42] и А. Г. Головачева [Головачева 2001: 20]. При этом Лапкина пишет о том, что романс Буланиной, упрощая сюжет пьесы «Чайка», «“сюжет для небольшого рассказа” возвысил до уровня широко известной народной песни, сделав его достоянием каждого, достоянием всех» [Лапкина 1997: 43]. В. Б. Катаев пишет о том, что «стихотворение-романс» Буланиной «получило широкое распространение в среде, численно намного превышавшей число зрителей и читателей самой пьесы» [Катаев 2001: 267].

Констатируя большую популярность стихотворения и восходящего к его тексту романса по сравнению с «Чайкой» Чехова, А. Г. Головачева невольно резюмирует мнения предшественников: «Явившись на свет популярными версиями тригоринского “сюжета для небольшого рассказа”, стихи Буланиной и романс Жураковского соперничали с пьесой, состязались с чеховским текстом. По сути, это было состязание беллетристики с классикой, в котором беллетристика заявляла о своих правах» [Головачева 2001: 20]. Отмеченная специалистами популярность созданного на основе стихотворения («текста для чтения») романса («текста для пения») – своего рода подтверждение общей закономерности, характерной для текстов книжной лирики при переходе их в разряд лирики песенной. В соответствии с жанровым каноном песенной (уже – романсовой – лирики) в тексте Буланиной были отсечены не движущие лирический (сугубо любовный в романсе, где только «он» и «она») сюжет начальные восемь строк (вне соотносительности с пьесой Чехова воспринимаемые лишь как пейзажная лирика). Текст романса стал композиционно стройнее: 8 строк о чайке, 8 – о девушке. В нем при этом «мерцали» отсветы жанровых признаков традиционной песенной лирики: некое подобие психологического параллелизма, разрушенного введением сравнительного союза «как» в 13-ой строке («как чайке охотник»). Вполне афористично выглядела и завершающая текст строка «Нет веры, нет счастья, нет сил». Эта строка передавала психологическое состояние «обманутых девушек», число которых резко возросло в связи с начавшимся с 1861 года крушением патриархальных устоев в сфере семейных и любовных отношений. Ему было посвящено великое множество появившихся к рубежу веков романсов (крестьянских и городских, профессиональных и полупрофессиональных). Немаловажным фак-

тором для динамичной популяризации текста романса «Чайка» (этой версии «вечного сюжета» любовной лирики) была его новизна – соотнесенность с пьесой Чехова, о которой говорили, писали, спорили как о нашумевшей театральной новинке.

Основным источником суждений о популярности буланинского текста является комментарий к тексту стихотворения, сделанный В. Е. Гусевым в издании 1965 года [Песни и романсы русских поэтов 1965: 1062], дополненный в издании 1988 года [Песни русских поэтов 1988: 477-478]. Информация о среде, регионах и времени бытования романса на стихи Е. А. Буланиной рассеяна по крупницам в разных источниках. Помимо приведенных в начале данной статьи свидетельств М. Шполянского, указаний в статьях А. Г. Головачевой [Головачева 2001: 19-20], М. Ф. Мурьянова [Мурьянов 2001: 217], Г. Лапкина утверждала, что в период пика популярности в начале 1910-х годов «его пели московские и петербургские курсистки. Более того, этот романс дожил до наших дней. Он вошел в сборник “Песни русских поэтов” В. Е. Гусева. До сих пор романс в репертуаре детских музыкальных школ» [Лапкина 1997: 42]. В уже упоминавшейся повести И. Грековой «Хозяйка гостиницы» дается характеристика романса Буланиной, распеваемого в 1930-м году юной героиней Верочкой. Она «поет старый романс, запетый целыми поколениями русских девушек, начавший жизнь в гостиных и закончивший в кухнях и прачечных, – романс о белой чайке и загубленной женской судьбе» [Грекова 1983: 238].

Но самым авторитетным свидетельством популярности являются записи фольклористов, а не констатация популярности либо воспроизведение авторского текста в песенниках. В. Е. Гусев вариантов «Чайки» не приводит.

Публикации записей бытования в народе романса «Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды» появились лишь во второй половине 1950-х – начале 1990-х годов. Вариант, помещенный А. М. Новиковой в сборнике 1957 года, практически не атрибутирован: указано лишь, что это запись 1920-х годов в Тульской области [Русские народные песни 1957: 673]. Два варианта даны в записи 1978 годов от жительниц Вологодской и Архангельской областей (обе 1908 г. р.) в сборнике 1996 года С. Б. Авдоньевой и Н. М. Герасимовой [Современная баллада и жестокий романс 1996: 11-12, 143, 378, 389].

Сведения о бытовании романса, записанного фольклористами, в выявленных публикациях даются без уточнения социального статуса, а порой и без указания возраста исполнителей. Архив учебной лаборатории «Кабинет фольклора им. проф. Т. М. Акимовой» ИФиЖ СГУ располагает 11-ю рукописными и одной аудиозаписью текста «Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды». Это записи 1915–1920-х (1 текст), 1926 (1 текст), единичные – 1973, 1976, 1978 годов (всего 3), пять записей 1980-х годов: 1982 – две, 1983–1985 – по одной. Одна запись 1990 года. Большинство исполнителей – женщины. Среди них 18-летняя девушка (запись 1926 года); в основном – женщины и мужчины 1902–1927 годов рождения, поющие его до старости.

Социальный статус исполнителей, преимущественно, – сельская интеллигенция (учительницы начальных классов, воспитательницы в детском саду, медсестры, врач, председатель сельсовета), лишь одна исполнительница обозначена как «неграмотная». Записи произведены в деревнях и селах Саратовской области (Хвалынском, Вольском, Самойловском, Аркадакском районах), в районных (гг. Хвалынск, Энгельс) и областном (г. Саратов) центрах.

Записанные в основном с голоса варианты текста «Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды» – самое достоверное свидетельство его популярности на протяжении XX века в среде непрофессиональных исполнителей. Текст исполняется преимущественно сольно, изредка – участниками певческой группы.

Составители сборника «Современная баллада и жестокий романс» поместили два варианта романса «Чайка» в разных рубриках: «Убийство» (речь в нем идет о гибели чайки) [Современная баллада и жестокий романс 1996: 143] и «Измена» (полный вариант текста) [Современная баллада и жестокий романс 1996: 11-12]. Среди текстов, хранящихся в архиве УЛ СГУ, есть два варианта из тематической рубрики «Убийство». Но неполнота одного из них – результат скорее не забывания, а нежелания запоминать и петь «продолжение»: «Дальше исполнительница не помнит. “Там речь идет о девице, о любви”, а ей это не нравится. Не нравятся ей песни типа “Бедная девица, горем убитая”, хотя она и поет их в компании с деревенскими женщинами». Произведенное исполнительницей полусознательное «редактирование» текста романса – проявление восприятия его как низкого, бытового, близкого к крестьянскому.

Анализ вариантов романса из тематической группы «Измена» выявил вероятность происхождения ряда разночтений (главным образом в последней строке к печатным вариантам [400 лучших застольных песен 2009: 242-243]⁶. К ним же, видимо, восходит и заглавие «Чайка» в четырех записях. В них четыре раза, вместо трех у Буланиной, встречается отрицание «нет» в последней строке. Наблюдается иной порядок слов в этой строке. На сильную позицию (первое слово в строке) вынесено: «Нет счастья, нет веры...» (в трех записях), в одном варианте уточняется слово «веры»: «Нет счастья, нет жизни, нет веры в любви». В двух записях «нет веры» не поется, а в одной – дополняется следующим словосочетанием «Нет счастья, нет веры, нет больше любви». Эти замены акцентируют внимание на любовной драме героини, лишаящей её и жизни и сил.

Уникальный вариант 1926 года записи, где исполнительница, 18-летняя Анастасия Кукушкина из с. Поник Вольского уезда Саратовской губернии, воспроизвела текст «Чайки-песни» с прибавлением к 16-ти строкам текста-источника ещё четырех: «И с бедной девчонкой так же бывает / Она точно чайка несчастье⁷ идет / Вдруг на пути что-нибудь повстречает / Бедная девушка жить устает».

Такого рода тяготеющие к обобщению, типизации рассказа о любовной драме концовки характерны для ряда песен-романсов второй половины XIX века. Так, очень популярный в народе текст А. Е. Разоренова «За грибами в лес девицы», встречающийся в лубках [Песни русских поэтов 1988: 99], завершался такого рода «резюме»: «Вот вам, девочки, наука, / Как в лесок ходить. / А ещё одна наука, / Как ребят любить»⁸.

По-своему уникален и вариант, где изменена композиция текста-источника. Сначала в виде параллели дается картина полета чайки над озером (1-4 строки) и счастливого девичества героини (строки 9-12), затем – картина ранения и гибели чайки (строки 5-8). Текст на этом завершается. О судьбе девушки ничего не сказано. Это своего рода усиление открытости финала чеховской пьесы по отношению к судьбе Нины, скорее по причине забывания текста. В другом варианте также представлена «новация» на уровне ком-

⁶ Романс озаглавлен «Чайка». «Слова неизвестного автора. Музыка Е. Журавского». Текст разбит на четыре четырехстрочные строфы, последняя строка отличается от авторской: «Нет жизни, нет веры, нет счастья, нет сил».

⁷ Так в тексте. Возможно, описка вместо «несчастлива».

⁸ Текст воспроизведен по памяти автором данной статьи, неоднократно слышавшей его за годы собирательской работы на протяжении 1970–2010-х годов.

позиции: из текста выпущены строки о счастливом девичестве героини (строки 9-12), что усиливает трагическое звучание «Чайки». Проявлением «сердечного обдумывания» (выражение одной из исполнительниц) текста является устранение слова «жизнь» в одной из наиболее «сигнально-связанных» с пьесой Чехова строк романса (12-ой) «Ему она сердце и жизнь отдала». В ряде вариантов поют: «Она ему сердце своё отдала» (1926, 1982, 1983, 1990 годы записи), «Она своё счастье ему отдала» (1973 год записи).

К числу «правок» в песенном русле относится повтор два раза последней строки в разбитом на четырехстрочные строфы тексте, введение повтора на уровне лексики в строках 14-15 текста-источника: «Он юное, чистое, сердце разбил. / Навеки убита вся жизнь молодая» [Песни и романсы русских поэтов: 1965: 868]. В народных вариантах: «Он юное сердце навеки разбил / Разбита навеки вся жизнь молодая», «Он у ней сердце навеки разбил / Навеки разбита вся жизнь молодая», «Он юное сердце навеки разбил. / Навеки разбита вся жизнь молодая». К числу правок в песенном русле относится и упрощение сложного синтаксиса 13-14-ой строк текста-источника («Как чайке охотник, шутя и играя, / Он юное, чистое сердце разбил»). Они передаются по-своему: «Как с чайкой охотник, шутя и играя»; «Так девицей чудной шутя и играя»; «Охотник, шутя и играя»; «Как чайкой охотник, шутя и играя»; «Как с чайкой охотник, шутя и играя».

В одной из записей усилена отрицательная характеристика «охотника» («бесчестный» вместо «безвестный») и погубившего девушку «чужого, неизвестного» (он не вошел к ней «в душу», а «вкрался»). И последняя из замеченных значимых правок – выделение слова «свобода» в описании полета чайки. Оно передвигается на первую позицию: «Ей много свободы, ей много простора» (вместо буланинского «Ей много простора, ей много свободы»). И уникальная строка в записи 1926 года: «В ней много свободы, в ней много простора».

Рассмотрение характера варьирования текста «Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды» в устном бытовании подтверждает оценку его источника – стихотворения Е. А. Буланиной «Под впечатлением “Чайки” Чехова» – как одного из семи очень популярных бытовых романсов второй половины XIX – начала XX века, надолго вошедших в устный обиход [Песни и романсы русских поэтов 1965: 40]. Романс на стихи Буланиной включен в «Антологию русского романса. Серебряный век», содержащую 600 романсов 70 поэтов [Антология русского романса 2006: 353-354].

Завершая вступительную статью к сборнику о серебряном веке русского романса, В. Калугин пишет о необходимости рассекречивания имен авторов «самых известных романсных шлягеров XX века», ибо они «достойны стоять в одном ряду с самыми знаменитыми именами поэтов и композиторов Серебряного века» [Антология русского романса 2006: 17].

Записи вариантов бытования текста «Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды» фольклористами – самые достоверные, хотя и не единственное свидетельство популярности его у россиян в XX веке.

В. Б. Катаев показал, что чеховская «Чайка» стала выполнять роль претекста по отношению к последующим произведениям почти сразу и выполняет ее уже более столетия [Катаев 2001: 267]. Это утверждение вполне можно отнести и к самому популярному романсу. В. Е. Гусев полвека назад обозначил эту роль «претекста» романса по отноше-

нию к песенной лирике 1910–20-х годов: «По образцу этой песни (речь идет о “популярном романсе”. – *Е. К.*) создана солдатская песня “Вот вспыхнуло утро, и выстрел раздался...”, а в годы гражданской войны – песня “Вот вспыхнуло утро, мы Сретенск заняли”» [Песни и романсы русских поэтов 1965: 1062], являющаяся, по определению того же исследователя, «переработкой» названной выше солдатской песни [Песни русских поэтов 1988: 478]; Гусевым указаны сборники, содержащие публикации этих переработок. Т. М. Акимова, одна из первых исследователей песен Гражданской войны, отмечала оба из реализованных в указанных В. Е. Гусевым изменениях текста романса «Чайка» способа создания «новых» песен из «старых»: как использование мелодии популярного текста («Слушай, рабочий, война началась» – мелодическая вариация романса «Белой акации гроздь душистые»), так и «вышивание по старой канве новых узоров» – создание иного по содержанию текста [Акимова 1955: 22, 20].

Текст солдатской песни о юном прапорщике, погибшем, спасая знамя полка, «в годы первой мировой войны» [Песни русских поэтов 1988: 478] и о молившейся за него невесте, ставшей сестрой в лазарете, несмотря на его патриотический характер, в советское время практически, насколько удалось выяснить, не печатался (видимо, потому, что описывал гибель прапорщика царской армии дореволюционной России, который в перспективе, останься он в живых, мог стать «белогвардейцем»). Печатные варианты текста: [Современная баллада и жестокий романс 1996: 230-231]⁹ и [Жестокие романсы Тверской области 2006: 66-67, 71]¹⁰.

В архиве УЛ «Кабинет фольклора» хранятся два варианта этой солдатской песни.

Опубликованные и архивные варианты воспроизводят с разной степенью сохранности текст из сборников В. И. Симакова «Прапорщик. Новейший военный песенник» (Пг., 1916) и «Новейший песенник» (М., 1916) [a-pesni.org 2015: <http://a-pesni.org/ww1/praporjun.php>].

Романс «Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды» соотносим с описанной выше солдатской песней, видимо, прежде всего, судя по фамилии композитора Е. Жураковского, мелодией. Из текста популярного романса Е. Буланиной заимствованы три слова первой строки и слово «выстрел» из середины 13-ой строки, после которого описывается бой с безумным грохотом канонад, ужасом, стонами после разрыва снаряда над окопом.

Тема прапорщика, ставшего с началом первой мировой войны «героем городской публики», воплощались не только в патриотическом, но и во фривольном варианте. Интернет-источник даёт информацию о песне В. Пергамент и Чуж-Чуженина «Прапорщик ты мой» [a-pesni.org 2015: <http://a-pesni.org/ww1/praporjun.php>], безусловно выходящую за «орбиту» тематики солдатской песни «Вот вспыхнуло утро. И выстрел раздался». Такого рода «соседство» воплощений темы о герое в песенной лирике пери-

⁹ В разделе «Враг и отчий дом» запись 1978 года от 70-летней жительницы из Вологодской области. Последние строки песни – о верной погибшему жениху невесте: «И долго над братской могилой молилась: “О вечная память, о вечный покой”» [Современная баллада и жестокий романс 1996: 298, 231].

¹⁰ Второй текст опубликован в 2006 году. Эта запись была сделана в Тверской области от женщины (возраст не указан). Он помещен в разделе «Песни и жестокие романсы военных лет» и отличается от предыдущего варьированием в описании поведения «прапорщика юного» во время боя (не менее героического, чем в вышеназванном). Третий текст из того же сборника с небольшими разночтениями (отсутствуют описание «стонов и криков солдат» после разрыва снаряда над окопом и упоминание о молитве невесты за прапорщика) напоминает предыдущий. Запись от 76-летней сельской жительницы [Жестокие романсы Тверской области 2006: 66-67, 71]. См. также тексты – два печатных из сборников 1916 года и один народный вариант – и информацию о песнях «Прапорщик» и «Прапорщик юный» [a-pesni.org 2015: <http://a-pesni.org/ww1/praporjun.php>]

ода первой мировой войны неким образом соотносится с тем разнообразием сценических воплощений чеховской «Чайки» на фестивале «Полёт “Чайки”» осенью 1996 года в Санкт-Петербурге, о котором писала Е. Кухта [Кухта 1997: 6-9].

Ещё дальше отстаёт от романа «Вот вспыхнуло утро, румянятся воды» переработка солдатской песни времени первой мировой войны – песня о гибели командира седьмого партизанского полка Ф. А. Погодаева в феврале 1920 года под Сретенском в Восточной Сибири «Вот вспыхнуло утро, мы Сретенск заняли» [Песни и романсы русских поэтов: 1965: 1062]. Варианты текста опубликованы, помимо указанных В. Е. Гусевым, А. М. Новиковой (без указаний сведений о варианте [Русские народные песни: 1957: 563-564, 689]). Варианты текста с нотами опубликованы в следующих изданиях: [Поет Урлущкий хор 1966: 64-66; Попова 1969: 123-124]. Т. В. Попова оспаривает наличие прямого заимствования для него мелодии бытового романа «Вот вспыхнуло утро...» [Попова 1969: 124].

По данным Интернет-источника, «на мотив романа Е. Жураковского на слова Е. Буланиной “Чайка” (“Вот вспыхнуло утро, румянятся воды...”)» партизан О. Пьянков «в 1918 году в Нерчинской тюрьме сложил текст под заглавием “Буревестник”» [a-pesni.org 2015: <http://a-pesni.org/grvojna/kr/svistokpar.php>]. Этот текст «попал к забайкальским партизанам, быстро получил популярность, претерпел ряд изменений и дополнений. Песня стала известна под названием “Гудок паровоза”, некоторые варианты – “Свисток паровоза”». Первоначальный вариант («Буревестник») и по одному варианту – «Гудок паровоза» и «Свисток паровоза» приводятся по изданиям: Элиасов Л. Е. Народная революционная поэзия Восточной Сибири эпохи гражданской войны. Улан-Удэ, 1957, с. 128-129, 129-130; а также: Русский советский фольклор. Антология / Сост. и примеч. Л. В. Домановского, Н. В. Новикова, Т. Т. Шаповаловой; под ред. Н. В. Новикова и Б. Н. Путилова. Л., 1967, № 47 [a-pesni.org 2015: <http://a-pesni.org/grvojna/kr/svistokpar.php>].

Судя по данным пользователей Интернета, в настоящее время текст романа на слова Е. А. Буланиной «Вот вспыхнуло утро. Румянятся воды...» вызывает весьма оживленный интерес. Одна из причин этого оживления, возможно, звучание строк из него в фильме С. Говорухина 2003 года «Благословите женщину». Другая – появление текста романа в «Антологии русского романа. Серебряный век» 2006 года. Но едва ли можно достаточно убедительно объяснить «траекторию полета» буланинского романа «Чайка» – процесса угасания и возрождения интереса к нему. Она, видимо, столь же непредсказуема, как и «траектория полета» – сценическая судьба – пьесы Чехова «Чайка» [Шах-Азизова 1997: 2-5].

Литература

400 лучших застольных песен / Ред.-сост. Л. М. Безусенко. М.: Аст; Донецк: Агата, 2009. С. 242-243.

Акимов Т. М. Песни о гражданской войне // Уч. зап. Саратов. гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского. Т. LIII. Вып. филологический. [б. м.] Саратов. кн. изд-во, 1955. С. 3-40.

Антология русского романа. Серебряный век / Сост., автор предисл., персон. справок-портретов и коммент. В. Калугин. М.: Эксмо, 2006. С. 353-354, 17.

Белодубровский Е. Б. Буланина Елена Алексеевна // Русские писатели 1800-1917: Биографический словарь. А-Г. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 340-341.

Бенедиктов В. Г. Стихотворения / Вступ. ст. Ф. Я. Приймы, сост., подгот., текста и примеч. В. В. Мельгунова. 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1983. (БП. БС). С. 297-298, 742.

Гиляровский В. А. Избранное: В 3х т. Т. 2. М.: Моск. рабочий, 1960. С. 195, 199-200, 251-252.

Головачева А. Г. «Невиданные формы» (О поэтике «Чайки») // О поэтике А. П. Чехова: Сб. науч. тр. / Под ред. А. С. Собенникова. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1993. С. 206-227.

Головачева А. Г. «Завтра еду в Елец...» («Эпилог» чеховской «Чайки») // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 152-158.

Головачева А. Г. «Сюжет для небольшого рассказа...» // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 19-35.

Горький М. А. П. Чехов // *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 25 т. Т. 6. М., 1970. С. 43-62.

Горький М. Песня о Соколе // *Горький М.* Полное собр. соч.: В 25 т. Т. 2. М., 1969. С. 42-47, 586-592.

Горячева М. О. «Чайка» между Александринкой и Художественным // Чеховиана. Полет «Чайки»: М.: Наука, 2001. С. 52-65.

Грекова И. Хозяйка гостиницы // *Грекова И.* Кафедра: Повести. М.: Сов. писатель, 1983. С. 237-413.

Жестокие романы Тверской области / Предисл. М. В. Строганова, сост. Л. В. Брадис, Е. В. Петренко, М. В. Строганов, И. С. Тарасова. Примеч. Е. В. Петренко. Тверь [б. и.], 2006. С. 66-67, 71.

Ицук-Фадеева Н. И. «Чайка» А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 221-231.

Катаев В. Б. Чайка – цапля – ворона (Из литературной орнитологии XX в.) // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 267-274.

Киселева Е. «Среды» московских художников. 2-е изд. Л.: Художник РСФСР, 1976. С. 108-109.

Кухта Елена. «Люди, львы, орлы и куропатки...» // Театральная жизнь. 1997. № 2. С. 6-9.

Лапкина Галина. Сюжет для городского романа // Театральная жизнь. 1997. № 2. С. 42-43.

Литература русского зарубежья. М., 1990. Т. 1. Кн. 1.

Литературно-художественные альманахи и сборники: Библиографический указатель: 1900-1911. Т. 1 / Сост. О. Д. Голубева. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1957. С. 27-28.

Мурьянов М. Ф. О символике чеховской «Чайки» // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 206-221.

Песни и романы русских поэтов / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Е. Гусева. М.; Л.: Сов. писатель, 1965. (БП. БС). С. 867-868, 1062.

Песни русских поэтов / Вступ. ст., сост., подгот. текста, биографич. справки и примеч. В. Е. Гусева: В 2 т. Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 29-30, 305-306, 477-478.

Плещеев А. Н. Стихотворения А. Н. Плещеева. 1844-1891 / Под ред. П. В. Быкова. Изд-е А. А. Плещеева. СПб.: Типогр. А. С. Суворина, 1898. С. 235, 233.

Поет Урлущкий хор / Сост. Н. Лисин. [б. м.] Восточно-Сибирск. кн. изд-во, 1966. С. 64-66.

Попова Т. В. О песнях наших дней. М.: Музыка, 1969. С. 123-124.

Русские народные песни // Вступ. ст., сост. и примеч. А. Н. Новиковой. М.: ГИХЛ, 1957. С. 673.

Современная баллада и жестокий романс // Сост. С. Б. Авдоньева и Н. М. Герасимова. СПб: изд-во Ивана Лимбаха, 1996. С. 11-12, 143, 378, 389.

Тамарли Г. И. Идеино-эстетическая роль романсов в пьесе А. П. Чехова «Чайка» // Творчество

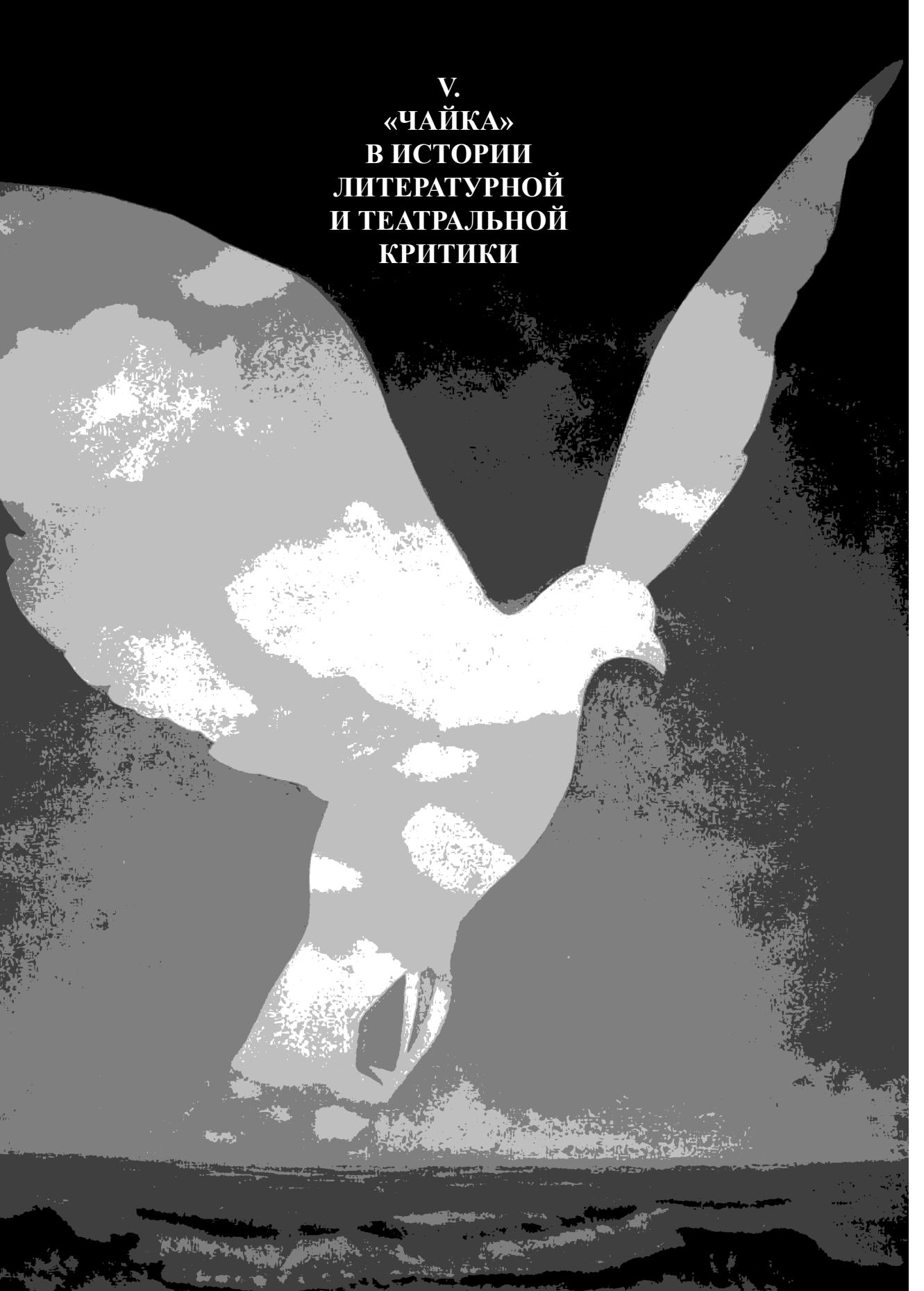
А. П. Чехова: Сб. ст. / Отв. ред. Л. П. Громов. Ростов-на-Дону, 1978. С. 61-69.

Уварова И. П. Три поворота темы «смерть» у Чехова – Треплева – Мейерхольда // Чеховиана. Полет «Чайки». М.: Наука, 2001. С. 148-153.

Шах-Азизова Татьяна. Вечное движение // Театральная жизнь. 1997. № 2. С. 2-5.

a-pesni.org, раздел «романсы» [Электронный ресурс]. Режимы доступа: <http://a-pesni.org/www1/praporjun.php>; <http://a-pesni.org/grvojna/kr/svistokpar.php> (дата обращения: 11.08.2015).

V.
«ЧАЙКА»
В ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРНОЙ
И ТЕАТРАЛЬНОЙ
КРИТИКИ



И. А. Книгин

**«...В “Чайке” всё сценично...»
(Л. Е. Оболенский о пьесе А. П. Чехова)**

Аннотация. В статье рассматриваются особенности осмысления пьесы Чехова «Чайка» в за-бытом «критическом этюде» Оболенского, видного русского литературного критика 1870–1900-х годов, «Почему столичная публика не поняла “Чайки” Ант. Чехова?», ставшем одним из первых откликов на появление пьесы в журнале «Русская мысль».

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», Е. Л. Оболенский, «Одесский листок», критика, рецензент, характеристика, персонаж, публика.

Knigin, I. A.

**“Everything is scenic in The Seagull...”
(L. E. Obolensky about A. P. Chekhov’s play)**

Abstract. The paper analyzes the interpretation of Chekhov’s play “The Seagull” by Obolensky, the critic well-known in Russia in the 1870–1900s, in his critical study *Why the public in the capital failed to understand Ant. Chekhov’s “The Seagull”?*, which was one of the first responses to the play, published in “*Russkaya mysl*” magazine and overlooked since its publication.

Key words: Chekhov, “The Seagull”, L. E. Obolensky, “Odessky listok”, criticism, reviewer, characterization, character, public.

В обширном и многоликом творческом наследии Л. Е. Оболенского (1845–1906) [см. о нём: Книгин 1992; Книгин 1999] А. П. Чехов занимает неслучайное и очень заметное место. В своих мемуарах Оболенский рассказал о том, что на незаурядный талант Чехова просил обратить его внимание ещё в начале восьмидесятых годов обладавший редкой «художественной чуткостью» писатель и учёный-зоолог Н. П. Вагнер [Оболенский 1902: 495]. Личная же встреча Чехова и Оболенского состоялась только в середине марта 1894 года [Летопись 2009: 488], а о том, как это произошло, поведал в воспоминаниях журналист В. А. Фаусек:

«Как-то я сказал Антону Павловичу, что в Ялту приехал Оболенский и очень хочет с ним познакомиться.

– Какой Оболенский? Леонид? – спросил Чехов.

– Да, Леонид Егорович.

– Вот с ним мне до сих пор как-то не случилось встретиться. Познакомьте, я буду очень рад. Я этому человеку так много обязан.

И Чехов рассказал, что еще в начале его литературной карьеры, когда он писал еще под псевдонимом “Чехонте” и был полной неизвестностью, Л. Е. Оболенский напечатал фельетон, в котором очень лестно отозвался об его работах.

– Это был первый критик, который меня заметил и поощрил! – сказал Антон Павлович. – А мне в то время ободряющее слово литературной критики было очень нужно, очень дорого. Я тогда еще блуждал в поисках своего настоящего призвания, сомневался в достоинстве своих писаний, в своем литературном даровании. Оболенский первый своей похвалой окрылил меня и вдохновил на продолжение занятий художественной литературой. Я давно жду случая поблагодарить его за это!» [Фаусек 1954: 184].

По поводу нового знакомого Чехов сообщал А. С. Суворину 10 апреля 1894 года: «В Ялте познакомился я с Леонидом Оболенским. Умный человек, но производит впечатление человека, которого учили, учили и заучили. У него ни одна фраза не обходится без эмоции. С ним нескучно, впрочем, и педантизма в нём нет» [П V, 288]. Знакомству с Оболенским тогда же Чехов уделил внимание и в письме В. А. Гольцеву: «В Ялте я познакомился с Л. Е. Оболенским – с насекомым, тебе знакомым, как говорит К. Прутков. Умный, интересный человек, но заела его “эмоция”» [П V, 289]. О теме одного из их разговоров в Ялте можно судить из письма Оболенского к Чехову от 31 марта 1894 года: «Представьте себе, многоуважаемый Антон Павлович, что я до сих пор думаю о вопросе, который возник во время нашей последней беседы, т. е. можно ли *доказать* с точки зрения *утилитарной* вред смертной казни?» [П V, 539]. И это письмо Оболенского, и признание Чехова в письме к В. А. Фаусеку от 4 августа того же года («Где теперь Л. Е. Оболенский? Хотел я ему написать, да не знаю наверное, в Ялте ли он» [П V, 308]) свидетельствуют о том, что между ними была предпринята попытка установить переписку, которая, к сожалению, по неизвестным причинам не получилась.

В русской журнальной литературной критике Оболенский, без преувеличения, стал, по сути, первооткрывателем Чехова, сумев разглядеть его выдающееся дарование, необычайно высоко оценив и проницательно аттестовав сборник «Пёстрые рассказы» [Оболенский 1886: 166-196]. К характеристике чеховского творчества в целом и прозаических произведений в частности он неоднократно обращался на протяжении многих лет, настаивая на том, что «Чехов – не просто большой талант, а талант – выдающийся, редкий» [Оболенский 1899; см. также: Оболенский 1900], уделил писателю совершенно особое, значительное место в своей итоговой книжке о М. Горьком [Оболенский 1903]. Основательные и убедительные высказывания Оболенского оказались замеченными современниками и, думается, совершенно справедливо были включены в специальные литературно-критические сборники о Чехове и его творчестве, увидевшие свет после кончины писателя [Лысков 1905: 17-20, 21-23, 127-130; А. П. Чехов 1906: 122-137; Антон Павлович Чехов 1907: 575-590, 637-648, 800-805, 841-845].

Не осталась без его придирчивого внимания, облечённого в социально-эстетическую оболочку с ощутимой порой примесью лозунговых этических постулатов (это особенно бросалось в глаза при оценке «Иванова» и «Трёх сестёр»), и драматургия Чехова. Оболенский осудил «Иванова», в котором усматривал избыточность «социологической точки зрения» и недостаток истинной художественности, считая пьесу непродуманной и недоделанной и подчёркивая, что «во всех более крупных вещах г. Чехова нет един-

ства, а есть только прекрасные отдельные картинки» [Созерцатель 1889: 211]. В «Трёх сёстрах», по мнению критика, «есть масса драгоценных перлов той особенной художественной работы, которую в живописи зовут “миниатюрой”. Она-то и гипнотизирует, заставляя совершенно не видеть вопиющих неверностей против действительности в целом произведении. <...> Его “Три сестры” как будто брошены на необитаемый остров или отгорожены китайской непроницаемой стеной от всего остального мира кроме полдюжины офицеров!» [Оболенский 1901]. О «Вишнёвом саде» Оболенский высказался невнятно и как-то вскользь в одном из многочисленных литературных обозрений, которые ему доводилось вести в провинциальных газетах 1900-х годов [Оболенский 1904].

«Чайку» же принял с беспрекословным восторгом и (опять!) стал, по сути, первым рецензентом, причислившим пьесу к лучшим образцам отечественной драматургии, и сделал это в момент её почти всеобщего неприятия литературно-театральным сообществом. Как заметил А. П. Чудаков, «дело было не в “бенефисной” публике. Статьи о “Чайке” писала не она. Недостатки постановки влиятельное значение имели тоже недолгое время: меньше чем через два месяца пьеса была напечатана в “Русской мысли”, а через полгода вышла в составе сборника, и понимание её перестало зависеть от случайностей сценической интерпретации. Меж тем отзывы лишь перестали быть грубыми по тону, но мало изменились по существу» [С XIII, 375].

В защиту комедии от глумливых нападок критики, унижающих личность писателя, Оболенский выступил уже в конце января 1897 года на страницах газеты «Одесский листок» в статье «Печальное и радостное в текущей литературе» (здесь, между прочим, наряду с «Чайкой» он дал чрезвычайно высокую оценку сборнику И. А. Бунина «На край света и другие рассказы»), сделав акцент на том, что дарование автора «представляет как бы сочетание таланта Ант. Чехова с глубокой вдумчивостью и общественной отзывчивостью Гаршина»: «От критиков усваивает себе такое же отношение к писателю и публика. Например, прелестной пьесе Антона Чехова “Чайка” публика позволяла себе шикать и даже свистать! И это лишь за то, что пьеса одного из самых талантливых современных беллетристов наших недостаточно сценична! А, между тем, прочтите её на страницах “Русской мысли”, и вы увидите, сколько в ней наблюдательности, чувства, мысли, освещающей совсем новые, ещё никем не тронутые, уголки нашей жизни. Уже один вопрос о судьбе *семьи* (курсив мой. – И. К.) у талантливых корифеев сцены заставляет вас глубоко задуматься... И что же? О пьесе – с её литературной стороны – до сих пор ещё никто не сказал ни слова – ни в серьезной критике, ни в газетной!» [Оболенский (а) 1897].

В итоге Оболенский, не дождавшись адекватной критической реакции на «Чайку», сам откликнулся в той же газете на журнальную публикацию комедии. «Теперь “Чайка” напечатана в “Русской мысли”, и каждый может ознакомиться с нею, – писал критик. – На меня лично она производит впечатление редкого, давно не бывалого, высокоталантливого художественного произведения» [Оболенский (б) 1897]. Оболенский возражал и против высказывавшегося мнения, что «Чайка» не сценична: «По-моему, в “Чайке” всё сценично и подчеркнуто настолько, чтобы не производить впечатления неестественности, а сохранить полную иллюзию действительной жизни. И в этом – главный смысл пьесы, её основная идея – не шаблонна, в высшей степени оригинальна и глубока» [Оболенский (б) 1897]. По мнению автора статьи, оригинальной идеи и не поняла столичная публика, испорченная «пряностями и пикантностями новейшего псевдо-театра» [Оболенский (б) 1897].

Передавая содержание комедии, критик сумел предложить любопытные характеристики разбираемым главным, с его точки зрения, персонажам. Так, Петр Николаевич

Сорин, в представлении Оболенского, – «тип крайне интересный и совершенно новый в нашей беллетристике. Он человек “интеллигентный”, чуткий, гуманный, но совершенно не приспособленный к жизни... В собственном имени он – поэтому – не только не хозяин, но даже и не гость, за которым бы всё-таки ухаживали» [Оболенский (б) 1897]. Ирина Николаевна Аркадина для критика – «уже пожилая особа», не желающая «сдаться наступающей старости; она не бросает сцены. Гастролирует в крупных провинциальных центрах, где пожиная лавры, как столичная знаменитость. Вся её душа занята только двумя предметами – успехом на сцене и любовником <...>» [Оболенский (б) 1897]. Борис Алексеевич Тригорин, по словам критика, – «талантливый романист, <...> значительно усталый и от своей литературной работы, и от славы. Он дошёл почти до ненависти к своей профессии <...>, но <...> всё внимание его, все силы души направлены исключительно на писание новых и новых романов, на подыскивание для них тем, сцен, выражений, оборотов речи...» Если сопоставить, говорил Оболенский, Тригорина с Соринным и Аркадиной, то можно заметить, что все они – «люди, задавленные своей профессией» (здесь и далее курсив Оболенского. – *И. К.*). Тригорин только умеет лучше подметить и выразить эту «профессиональную» подавленность, а Сорин и Аркадина даже и не подозревают, что находятся в таком же состоянии <...> Но эти основные фигуры драмы составляют только фон её. Они рисуют только общую, основную схему той действительности, среди которой развёртывается душевная драма молодых её героев» [Оболенский (б) 1897].

Автор статьи значительное внимание уделил рассуждениям о «страстных» профессиональных стремлениях и намерениях Константина Гавриловича Треплева и Нины Михайловны Заречной, приведших к драматической развязке. По его мнению, Треплев живёт «с неудовлетворённой, вечно терзающей жаждой любви, нежности. Инстинкт подсказывает ему, что если *писатель* Тригорин любим матерью, то *писательство* играет тут не малую роль. И юноша сам рвётся стать писателем. Однако тот же инстинкт подсказывает ему, что необходимо создать что-то особо выдающееся, необыкновенное, чтобы превзойти Тригорина. Быть может, у юноши просто нет достаточного таланта, чтобы на старом художественном пути создать нечто новое, выдающееся, и вот, он изобретает “новые пути” для искусства, напоминающие декадентство и символизм некоторых новейших новаторов (примечательно, что символистский журнал “Новый путь” и кадетская газета с таким же названием появятся только соответственно в 1903 и 1906 годах. – *И. К.*)» [Оболенский (б) 1897]. Явно сочувствуя и даже симпатизируя Константину Гавриловичу, именуя его «юношей», Оболенский не без снисходительности относился к Нине и полагал, что «история с любовью Треплева к Нине Заречной (“чайке”) является только вводным эпизодом, чрезвычайно поэтическим. Треплев привязывается к этой Нине, и она вначале, до приезда знаменитого романиста, сочувствует юноше. Но ореол славы, венчающий в её глазах Тригорина, заставляет её очень легко отдаться этому последнему, без всяких усилий с его стороны» [Оболенский (б) 1897]. Для критика «эта Нина» прежде всего представляла «весьма многочисленный тип современных девушек и женщин, – отчасти аналогичных с типом юного Треплева <...>» [Оболенский (б) 1897].

Аттестуя наиболее значимых, с его точки зрения, персонажей «Чайки», Оболенский пришел к неутешительному выводу: «Перед вами картина полной безурядицы, где люди занимают места, берутся за профессии, к которым не имеют даже никакого влечения. В результате – общая сутолока, неудовлетворенность, недовольство, будничные муки – бессельности, хаоса в жизни и мыслях... Вот общая картина драмы Чехова. Чтобы по-

нять ее глубочайшую правду и значение, стоит только поглубже всмотреться в окружающую жизнь, зеркалом которой она является, и сравнить...» [Оболенский (б) 1897].

И звучали такие слова удивительным диссонансом в общем, хотя и разноголосом, неприятии премьерного сценического воплощения пьесы в Александринском театре, о чём современный прозаик и эссеист И. Ю. Клевх выразился хлётко и иронично: «Услышав приглушённые разговорные интонации пьесы, обнаружив отсутствие сценических декламации и ора, сообразив, что автор и актёры собираются разговаривать с залом каким-то непривычным образом и не желают никого забавлять, разношерстная публика, сошедшаяся на бенефис комической актрисы Левкеевой, поначалу растерялась, а затем обозлилась (об этом убедительно, с отменным знанием закулисной театральной жизни писал в своих воспоминаниях Потапенко, сам отсутствовавший на премьере <...> в зале). И тогда на расправу – типа “Акела промахнулся!” – дружно поднялись и сбились в свору столичные рецензенты – подёнщики, с трудом добившиеся своих мест и социального положения и теперь сладострастно мстящие обласканному фортуной и читателями таланту. К ним присоединились скрытые литературные завистники и недоброжелатели, поначалу крепившиеся, но к третьему акту уже без стеснения разделившие глумление и ликование... черни – другого слова не подобрать» [Клевх 2004: 473-474]. Слова прозаика можно дополнить и известным суждением В. Я. Лакшина: «Бенефисная публика погубила пьесу, потому что не приняла не только её формы, но сам ракурс взгляда на художественную среду, психологию “успеха”, профессиональное самодовольство. Апелляция к поискам смысла жизни, искусству, вдохновлённому большими целями, вызвала попросту раздражение, переходившее уже и на саму личность автора» [Лакшин 1987: 90]. Свою оценку произошедшего дал и современный британский биограф писателя Д. Рейфилд: «Премьера “Чайки” закончилась скандалом в зрительном зале, какого не помнили российские театралы. Пьеса была поставлена не в том городе, не в том месяце, не в том театре, не с той труппой и, кроме того, перед предвзято настроенной публикой. <...> Мало кто представлял себе, что за пьесу им предстояло увидеть» [Рейфилд 2015: 540-541].

Петербургской публике, был убежден Оболенский, не хватило не столько желания, сколько умения думать о жизни, размышлять о ней и анализировать происходящие события, а критика, «которой у нас теперь и нет почти», не сумела ей помочь понять «эту замечательную пьесу». Думается, уместно привести в этой связи любопытные слова Вл. И. Немировича-Данченко, произнесённые спустя пять лет в письме к О. Л. Книппер-Чеховой: «Вспомните, как петербургская печать *заплевала* (курсив мой. – И. К.) “Чайку”! Не публика только, но и почти вся печать. И после чего по всей России установилось убеждение, что Чехов неудачный драматург. И он должен был глотать эту возмутительную несправедливость в течение нескольких лет, когда то там, то сям повторяли эту ложь» [Немирович-Данченко 1979: 233].

Несомненно, заслуживает внимания и такой факт: именно статья Оболенского была отправлена драматургу как талантливая и убедительная, без излишней патетики публичная печатная поддержка в трудные для него времена. 4 марта 1897 года из Петербурга Ал. П. Чехов сообщал брату: «Посылаю бандеролью “Одесский листок”, № 56. Подчёркнутое красным карандашом – моё искреннее мнение. Не твоя вина, что ты ушёл дальше века» [Александр и Антон Чеховы 2012: 732]. Хотя и не установлено, какие места в статье оказались подчёркнуты Александром Павловичем, вероятно, «критический этюд» был прочитан Чеховым. Впрочем, никакого отклика со стороны писателя «на этот раз не последовало, что, видимо, объясняется его нежеланием говорить о пьесе, доставившей ему столько тяжёлых минут» [Кузичева 2007: 135].

Литература

А. П. Чехов в значении русского писателя-художника. Из критической литературы о Чехове / сост. Н. Покровский. М., 1906. С. 122-137.

Александр и Антон Чеховы. Воспоминания. Переписка / сост., подг. текста и коммент. Е. М. Гушанской, И. С. Кузьмичёва. М.: Захаров, 2012. 732 с. (Биографии и мемуары).

Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей / сост. В. Покровский. М., 1907. С. 575-590, 637-648, 800-805, 841-845.

Клех И. Чехов: Ich sterbe (Версия) // *Клех И.* Светопреставление: Повести. Рассказы. Эссе. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. С. 443-498. (Мастер-класс).

Книгин И. А. Леонид Егорович Оболенский – литературный критик. Саратов: Изд-во Саратов ун-та, 1992.

Книгин И. А. (При участии *Овчаровой П. И.*). Оболенский Леонид Егорович // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 4. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. С. 376-378.

Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской критике. Комментированная антология. Т. 1. «Театр молодого века...» (1887–1904). Т. 2. «От Чехова до наших дней» (1904–1917). М.; СПб.: Летний сад, 2007. 532 с.

Лакишин В. Провал. К загадкам чеховской «Чайки» // Театр. 1987. № 4. С. 83-91.

Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. Т. 3. Май 1891–1894 / сост. М. А. Соколова, И. Е. Гитович. М.: ИМЛИ РАН, 2009. 624 с.

Лысков А. П. А. П. Чехов в понимании критики. (Материалы для характеристики его творчества). М., 1905. С. 17-20, 21-23, 127-130.

Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. Т. 1. 1879–1909. М.: Искусство, 1979. 608 с.

Оболенский Л. Е. А. П. Чехов в его первых произведениях. (Критический этюд) // Одесский листок. 1900. № 173. 6 июля. С. 1.

Оболенский Л. Е. Литературное обозрение: «Вишнёвый сад» А. Чехова; «Человек» М. Горького; «Василий Фивейский» Л. Андреева // Бессарабская жизнь. 1904. № 7. 7 нояб. С. 2-3.

Оболенский Л. Е. Литературные воспоминания и характеристики (1854–1892 г.) // Исторический вестник. 1902. Т. LXXXVII. № 2. С. 493-495.

Оболенский Л. Е. Максим Горький и причины его успеха. (Опыт параллели с А. Чеховым и Г. Успенским). Критический этюд. СПб., 1903. 143 с.

Оболенский Л. Е. Не пора ли очнуться? (По поводу «Трёх сестёр» А. Чехова) // Россия. 1901. № 681. 19 марта. С. 3.

Оболенский Л. Е. Обо всем. (Критическое обозрение) // Русское богатство. 1886. № 12. С. 166-196.

Оболенский Л. Е. (а) Печальное и радостное в текущей литературе // Одесский листок. 1897. № 29. 31 янв. С. 1.

Оболенский Л. Е. (б) Последние рассказы А. П. Чехова. (Журнальное обозрение) // Одесский листок. 1899. № 19. 21 янв. С. 1.

Оболенский Л. Е. Почему столичная публика не поняла «Чайки» Ант. Чехова? (Критический этюд) // Одесский листок. 1897. № 56. 1 марта. С. 1. С небольшими сокращениями включен в кн.: [Кузичева 2007, т 1: 132-134].

Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / пер. с англ. О. Макаровой. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2015. 896 с.

Созерцатель <Л. Е. Оболенский>. Обо всем. (Критический этюд). «Иванов», драма А. Чехова // Русское богатство. 1889. № 3. С. 198-211.

Фаусек Вяч. Моё знакомство с Чеховым // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: ГИХЛ, 1954. С.184-185. (Серия лит. мемуаров).

Образ чайки в пьесе Чехова «Чайка»

Публикация, вступительная статья, примечания Е. Г. Трубецковой

Аннотация. Впервые публикуется статья С. Кржижановского, посвященная анализу пьесы А. Чехова «Чайка».

Ключевые слова: С. Кржижановский, А. Чехов, «Чайка», поэтика заглавия.

Krzhizhanovsky, S. D.

Image of a Seagull in the Chekhov's Play "The Seagull"

Publication, introductory article, and comments by E. G. Trubetskova

Abstract. This is the first publication of paper by S. Krzhizhanowsky, dedicated to the analysis of the Chekhov's play "The Seagull".

Key words: S. Krzhizhanowsky, A. Chekhov, "The Seagull", the poetics of the title.

Тонкий прозаик, Сигизмунд Доминикович Кржижановский (1887–1950) был автором еще и нескольких десятков неординарных критических и литературоведческих исследований. Выпущенная в 1931 году в издательстве «Никитинские субботники» его небольшая брошюра «Поэтика заглавий» до сих пор остается лучшей разработкой этой проблемы. Не менее интересны статьи автора об эпиграфе, театральной ремарке, работы о творчестве Шекспира и Бернарда Шоу.

Во многом исследовательская деятельность писателя была обусловлена внешними обстоятельствами: при жизни Кржижановского было опубликовано лишь несколько рассказов. И чтение лекций, написание статей для академических и научно-популярных изданий было для него едва ли не единственным средством дохода. Редактор-составитель наиболее полного на сегодняшний день собрания сочинений Кржижановского в шести томах В. Г. Перельмутер справедливо отмечал: «За единичными исключениями, написанное им (Кржижановским. – Е. Т.) о литературе и театре вызвано к жизни именно "обстоятельствами" <...> начиналось заказом, добытым для Кржижановского его друзьями и знакомыми: С. Мстиславским, М. Левидовым, А. Таировым, Е. Лундбергом и немногими другими. Однако тема, заданная извне, стремительно перерастала намеченные было рамки, ветвилась, дышала всё естественней. В результате на одну заказную вещь приходилось несколько добровольных: оригинальных, подчас парадоксально-неожиданных» [Перельмутер 2006: 703]. Так, серия теоретических работ по творчеству Шекспира и докладов во Всероссийском театральном обществе возникла у Кржижановского после написанного по просьбе редакции предисловия к собранию сочинений драматурга (которое так и не состоялось). Инсценировка «Евгения Онегина» для Камерного театра стала импульсом для создания четырех пушкинских статей. Заказ статьи к юбилею Бернарда Шоу инициировал написание семи теоретических и критических работ о его творчестве.

Из статей о Чехове, созданных, скорее всего, к юбилею – 80-летию со дня рождения писателя, которое отмечалось в 1940 году, – была опубликована только одна – «Чехонте и Чехов (рождение и смерть юморески)» [Литературная учеба 1940: 67-87]; «Писательские святцы Чехова» и статья о «Чайке» при жизни Кржижановского не публиковались.

Возможность выхода этих и ряда других критических работ автора возникла уже после его смерти, когда в 1957 году Комиссия по литературному наследству Кржижановского представила в издательство «Советский писатель» два тома художественных и литературно-критических произведений автора. Но внутренние рецензии (на том критических работ их писали В. Залесский и

А. Пузиков) были отрицательными. Говорилось, что язык Кржижановского сложен для восприятия, так как автор увлекается «игрой слов, “фразеологической пиротехникой”» [Авторское дело: 5], заостряет внимание на деталях, что, по мнению критиков, уводит читателя от восприятия главного – идейно-содержательного плана: «...нас поражает огромное количество разных побочных, по существу малозначащих замечаний, предельно субъективных заключений, нафантазированных положений» [Авторское дело: 4]. Предъявляя свой «гамбургский счет» автору, Залесский писал, что при чтении статей Кржижановского «возникает такая “ситуация”»: нам обещали подать на жаркое “бифштекс по-гамбургски”. Блюдо подали, на нем оказалось много диковинной приправы, всяких пряностей. Но вот беда! Забыли подать самый бифштекс!» В середине оттепели это издание так и не состоялось [см. подробнее: Трубецкова 2016: 92-104].

Не была опубликована статья и в наиболее полном на сегодняшний день собрании сочинений писателя [Кржижановский 2001–2013]. Возможно, это обусловлено тем, что, во-первых, хотя статья композиционно завершена и в 1957 году была рекомендована комиссией по Литнаследству к печати, по сравнению с двумя другими чеховскими статьями («Чехонте и Чехов», «Писательские святцы Чехова») работа о «Чайке», в том виде, в каком она находится в архиве, скорее, является вступлением к разработке темы, она содержит всего 6 машинописных страниц. Во-вторых, в сжатом виде ряд положений статьи был изложен в докладе Кржижановского «Пьеса и ее заглавие», опубликованном в 2001 году [Кржижановский 2001: 205-216]. При этом сложно однозначно сказать, включил ли исследователь тезисы статьи в обобщающий доклад, который он читал в 1939 году на секции критиков Союза писателей; или наоборот (и это представляется более вероятным) – статья стала ответвлением от размышлений Кржижановского на магистральную для него тему о поэтике заглавия.

«Чайка», по классификации, предложенной исследователем в работе 1931 года [Кржижановский 1931: 9], – заглавие субъектное. В докладе Кржижановский называет этот тип «заглавие-протагонисто». «Протагонисто – по-гречески – это человек, входящий через главную дверь, то есть тот, кому принадлежит самая высокая нота в опере, кто является ответственным за весь спектакль. Весь спектакль и текст строятся так, что он один входит через главную дверь, а в греческом театре были большие, средние двери и две боковые двери, куда входили все “остальные”. Сюда – “Егор Бульчов”, а здесь – “и другие”. Так вот, этот человек несет в себе зерно спектакля. Он отвечает своей игрой и пением за спектакль» [Кржижановский 2001: 207]. Сам тип таких заглавий был очень распространен в литературе 1930-х годов. «У нас существует множество заглавий именно типа заглавия-протагонисто. Если пойти вдоль этих заглавий только современных, то получится длинная улица <...>. Это “Платон Кречет” (автор А. Корнейчук. – *Е. Т.*), “Доктор Калюжный” (автор Ю. Герман. – *Е. Т.*), “Тенконсул” (авторы Тур и Л. Шейнин. – *Е. Т.*) – все имена, имена, и чаще всего, именно имена, карточки, где указано, что прием от 8-ми до половины 12-го в таком-то театре» [Кржижановский 2001: 208]. При этом, как отмечает исследователь, «смысловые имена» практически отсутствуют. И Кржижановский приводит «Чайку» Чехова как пример многозначного субъектного заглавия, мастерски обыгранного автором в ходе действия пьесы: «Вот игла и нить. Заглавие из пяти или шести букв проработано до конца» [Кржижановский 2001: 209].

Надо заметить, что, в отличие от последующих исследователей, Кржижановский и в докладе, и в статье связывает заглавие прежде всего с образом Нины Заречной.

Прослеживая реализацию заглавия на уровне сюжета и образов, исследователь обращает внимание на своеобразное кольцевое движение мотивов в пьесе. Кржижановский подчеркивает, что Чехов «никогда не прячет концов своих драматических произведений от зрителя» [Кржижановский РГАЛИ: 14]. И далее прослеживает, как автор подготавливает восприятие развязки. Финальный выстрел, как показывает исследователь, «предсказан трижды: словами самого Треплева, его попыткой самоубийства и намерением драться с Тригоринным на дуэли» [Кржижановский РГАЛИ: 19].

Кржижановский пишет и о неуслышанности, непонимании героями друг друга. В этом его наблюдения типологически близки выводам А. П. Скафтымова о «разорванности диалогической

ткани» пьес Чехова, отражающей разобщенность и внутренние несовпадения между действующими лицами [Скафтымов 1972].

Заканчивает свою статью Кржижановский размышлением о символическом значении образа чайки для истории Московского Художественного театра. «Лет через десять после премьеры “Чайки” Художественный театр ставил “Синюю птицу”. Синяя птица улетела в царство чистой фантастики, в страны умерших и нерожденных душ <...>

Но крылья чайки оказались сильнее. Реализм победил романтику. Серебряная чайка, а не синяя птица, скользит и сейчас по занавесу театра, устремляя свой полет к подлинному реализму» [Кржижановский РГАЛИ: 19].

В связи с размышлением Кржижановского о символике птиц интересным представляется преломление этой темы уже в другой плоскости – в жизни самого писателя и критика. Свои воспоминания о Кржижановском его друг А. Арго назвал «Альбатрос», вводя прозрачную для современников отсылку к бодлеровскому Альбатросу, который стал метафорой образа поэта для Серебряного века. Вот перевод В. Набокова:

Поэт похож на них, – царей небес волнистых:
им стрелы не страшны и буря им мила.
В изгнание, – на земле, средь хохота и свиста,
мешают им ходить огромные крыла [Набоков 2001: 547].

Символичны последние слова Арго о писателе, не совпавшем со своим временем: «гордый и непризнанный, самолюбивый и болезненно не способный ни на какие компромиссы, он всю жизнь так и прошлепал исполинскими крыльями по мокрой палубе наподобие бодлеровского альбатроса» [Арго: 292].

Необходимо отметить, что, за редким исключением, в основном, касающимся писем, весь архив Кржижановского представляет собой машинописные копии, снятые после смерти писателя его вдовой, Анной Гавриловной Бовшек. Позднее, в 1967 году, переезжая из Москвы в Одессу, Бовшек забрала оригинал всех рукописей Кржижановского с собой. После ее смерти ее сестра, Е. Г. Довгань, передала все эти бумаги в Одесское отделение Литфонда Украины [Перельмутер 2010: 515]. Дальнейшая судьба этих материалов – подлинного архива Кржижановского – неизвестна.

Текст статьи печатается по машинописи с правкой А. Г. Бовшек, хранящейся в архиве писателя в РГАЛИ. Ф. 2280. Оп. 1. Ед. хр. 60. С. 14-19. Сохраняются особенности авторской орфографии и пунктуации.

А. Чехов никогда не прячет концов своих драматических произведений от зрителя. Так, в своей первой пьесе «Иванов», заканчивающейся, как известно, обвинением в подлости, брошенным «во всеуслышание» Львовым Иванову, Чехов дает ряд сцен, заставляющих зрителя ожидать такого исхода. Уже во втором акте Шабельский характеризует Львова: «Я даже боюсь его... Ей-ей!.. Того и гляди, из чувства долга по рылу хватит, или подлеца пустит»; в третьем действии, в беседе с глазу на глаз Иванова со Львовым, последний предупреждает, что он хорошо отличает «подлость от честности», ремарка же акта о «безделушках и револьверах», разбросанных по письменному столу, говорит довольно точно, как ответит на созревающее оскорбление душевно подавленный и безвольный Иванов. Чехов, играющий всегда в открытую, чуждающийся эффекта внезапности, остался верен себе и во втором своем крупном сценическом произведении. Посетитель премьер, подходя вечером 17 декабря 1898 г. к Художественно-Общедоступному Театру, помещавшемуся тогда в Каретном ряду, мог при свете ламп увидеть афишу, которая (как написал бы Треплев) «гласила»: «Ч а й к а, драма в 4 действиях».

Любопытно, что автор колебался в определении жанра этой пьесы, называя ее то комедией, то драмой. Возможно, что это было одной из причин неудачи первого показа «Чайки» в Александринке (1896).

Зритель пробегал глазами программу. И тут впервые возникала смутная ассоциация: из двенадцати имен персонажей только одно имя – З а р е ч н а я – ассоциировалось с названием пьесы. Ведь чайки живут всегда над водами – рекой, озером, морем. Конечно, неясное предчувствие легко могло рассеяться, – но вот подымался занавес и зритель видел слева круглый павильон, в центре наскоро сколоченную сцену, опущенный занавес которой скрывал пока «широкую аллею, ведущую по направлению от зрителей в глубину парка к озеру» (ремарка эта была несколько нарушена худ. Сомовым¹). Появляются люди. В их перекрестной беседе то и дело повторяется четыре или пять раз одна единственная фамилия: Заречная. Только к концу сцены к ней присоединяется другая. Тригорин.

Затем длинная скамья у авансцены начинает заполняться. Занавес раздвигается. Ну так и есть: в глубине вместо декорации блестящая гладь озера. Нина Заречная в белой, как крылья чайки, одежде начинает свой монолог:

«Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те...»

В этом перечне много крылатых, но чайка, как раз, не названа. Может быть потому, – делает зритель предположение, – что эта девушка в белом и есть... Какой в этом смысл, почему чайка, а не...?

Но движение сцен мешает додумать мысль. Пьеса в пьесе оборвана, занавес, что за поднятым занавесом, опустился. Происходит первая встреча Нины Заречной и Тригорина. И в то время как они произносят свои взволнованные фразы, занавес над помостом, по приказу Шамраева, подымается снова: снова серебристое озеро – и история о чайке переносится со сцены в жизнь.

¹ . Здесь, видимо, опечатка. Константин Андреевич Сомов (1869–1939), знаменитый художник и декоратор, один из основателей общества и журнала «Мир искусства», не участвовал в оформлении спектакля по пьесе Чехова. В первой постановке «Чайки» в Московском Художественном театре были использованы декорации Виктора Андреевича Симова (1858–1935). А. И. Бассехес, анализируя художественное решение при оформлении спектакля, пишет, что воля автора здесь, действительно, была нарушена. У Чехова подчеркивается перспектива аллеи и вид на озеро, играющее очень важную роль в развитии действия. В декорациях к первому действию озера практически не было видно. «В свое время чиновники дирекции императорских театров не разрешили режиссеру Евтихию Карпову заказать новые декорации для петербургской постановки пьесы в Александринском театре. Сад первого действия здесь был подобран из “дежурного леса”, а столовая дома Сорина – из старых “павильонов”. МХТ в Москве по иным причинам, также в целях упрощения постановки, свел воедино пейзажные декорации первой половины пьесы. Насколько можно судить по сохранившемуся макету первого действия “Чайки”, планировочному наброску из режиссерского экземпляра К. С. Станиславского и описаниям реального спектакля 1898 года, водная гладь озера при этом сознательно скрывалась режиссером и художником от взоров зрителя. Сомов неопределенно указывает, что она “играла рябью через деревья”; Станиславский закрывал ее “забором” из частых стволов; на заднем плане симовского макета (еле различимом сквозь кружево листьев и кусты кулисного типа, расставленные на сценической площадке) можно также видеть отнюдь не озеро, а только частые линии вертикальной карандашной штриховки, не оставляющие никакого сомнения, что объектом изображения здесь служили пейзажные заросли сада. Между тем, Чехов, рисуя “колдовское озеро” в разных ракурсах, в разное время дня и ночи, придавал ему важное значение». А. И. Бассехес не дает однозначного ответа, что повлияло на такое сценическое решение, не исключая, что «известную роль здесь могли сыграть материальные затруднения театра и невозможность осуществить на лишенной глубины примитивно оборудованной сцене сложные постановочные требования Чехова». В то же время искусствовед отмечает, что В. Симову удалось создать на сцене чеховскую «поэзию света – игру зыбких теней в саду» [Бассехес 1960].

Второе действие начинается с того, что Нина Заречная читает Аркадиной «На воде» Мопассана². Затем:

«ТРЕПЛЕВ (*входит без шляпы с ружьем и с убитой чайкой*)³. Вы одни здесь?

НИНА. Одна

ТРЕПЛЕВ кладет у ее ног чайку.

НИНА. Что это значит?

ТРЕПЛЕВ. Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у Ваших ног.

НИНА. Что с вами? (*поднимает чайку и глядит на нее*).

ТРЕПЛЕВ (*после паузы*). Скоро таким же образом я убью самого себя».

Зритель начинает догадываться. Он подыскивает слова... и через минуту оно ему подсказано со сцены:

«НИНА. ...И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ. Но, простите, я не понимаю... (*кладет чайку на скамью*). Я слишком проста, чтобы понимать».

Но что такое художественный символ? Совпадение образа и абстракция, слияние конкретного с идеей? Нине Заречной и зрителю на это ответит последующая сцена. Появляется Тригорин.

«ТРИГОРИН. Хорошо у вас тут! (*увидев чайку*) А это что?

НИНА. Чайка. Константин Гаврилович убил.

ТРИГОРИН. Красивая птица. Право, не хочется уезжать. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась (*записывает в книжку*).

НИНА. Что это вы пишете?

ТРИГОРИН. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*пряча книжку*). Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.

Пауза».

Воспользуюсь паузой, чтобы отметить. Тригорин довольно долго беседует с Ниной, не замечая убитой чайки; еще дольше не замечает чувства самой Нины.

В третьем действии Нина Заречная дарит уезжающему Тригорину медальон. На медальоне вырезана надпись: «Дни и ночи», стр. 121, строки 11 и 12. Это название одной из книг Тригорина. Он отыскивает страницу и строку: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми».

Тригорин несколько раз повторяет цитату, закрепляя ее в сознании зрителя. И в поле мышления свидетеля драмы проносятся образы убитой чайки и надвигающаяся гибель Треплева.

Я перехожу к последнему акту. Место действия все то же, но прошло два года. Треплев, среди стариков, видевших много смертей и драм, рассказывает о своих попытках встретиться с Ниной Заречной, которая бежала из дому, став любовницей Тригорина, поступила на сцену и изредка, из провинции, писала ему, Треплеву:

«ТРЕПЛЕВ. ...что ни строчка, то больной натянутый нерв. И воображение немного расстроено. Она подписывалась Чайкой. В “Русалке” мельник говорит, что он ворон, так она в письмах все повторяла, что она чайка. Теперь она здесь».

А тем временем рядом с живым человеком появляется мертвый предмет для паноптикума, рядом с душой вещь:

² Неточность: Мопассана читает вслух Дорн до появления Нины Заречной. – *Прим. ред.*

³ Эта и следующие цитаты из пьесы «Чайка» приводятся автором публикуемой статьи в неполном соответствии с оригиналом. – *Прим. ред.*

«ШАМРАЕВ (*Тригорину*). А у нас, Борис Александрович⁴, осталась ваша вещь.

ТРИГОРИН. Какая?

ШАМРАЕВ. Как-то Константин Гаврилович застрелил чайку, а вы поручили мне заказать из нее чучело.

ТРИГОРИН (*раздумывая*). Не помню!»

Здесь уже «сюжет для небольшого рассказа» сжался в ноль, в точку. Волны на озере, за темными осенними окнами, «вероятно, очень большие», как говорит один из присутствующих. Озеро гневается. Стук в стекло. В комнате Константина Треплева появляется Нина Заречная. На ней черная шляпа и черная тальма. Они беседуют, бессвязно и прерывисто:

«НИНА. ... У Тургенева есть место: “Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол”. Я – чайка... Нет, не то (*трет себе лоб*). О чем я? Да... Тургенев... “И да поможет господь всем бесприютным скитальцам”... Ничего (*рыдает*)».

И минутою позже:

«НИНА. Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить (*склоняется к столу*). Я так утомилась. Отдохнуть бы... Отдохнуть! (*поднимает голову*). Я – чайка... Не то. Я – актриса».

Теперь образ чайки в воображении Чайки делается бредовым, он реет, кружится, подобно чайке, над каждой фразой. Теперь уже самый непонятливый зритель понял, в чем дело, он стремится отогнать навязчивый образ, но тот не уходит.

«НИНА. ... Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно. Я – чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа...»

С этих слов конец пьесы перекликается с ее началом. Снова Нина, после короткого «помните?» читает монолог о людях, львах, орлах и куропатках... «и тех, кто...» Снова:

ШАМРАЕВ (*подводит Тригорина к шкафу*). Вот вещь, о которой я давеча говорил (*достает чучело чайки*). Ваш заказ.

ТРИГОРИН (*глядя на чайку*). Не помню! (*подумав*) Не помню!

Направо за сценой выстрел».

Выстрел этот предсказан трижды: словами самого Треплева, его попыткой к самоубийству и намерением драться с Тригориним на дуэли.

Лет через десять после премьеры «Чайки» Художественный театр ставил «Синюю птицу». Синяя птица улетела в царство чистой фантастики, в страны умерших и нерожденных душ. Здесь, как и, скажем, в «Жизни человека» Андреева, символ тяготел над реальными явлениями жизни, абстракция брала верх над конкретностью. Души «отплывали» в жизнь, сама жизнь изображалась в виде свечи, которую держал в руках «Некто в сером».

Но крылья чайки оказались сильнее. Реализм победил романтику. Серебряная чайка, а не синяя птица, скользит и сейчас по занавесу театра, устремляя свой полет к подлинному реализму.

Литература

Авторское дело. Кржижановский С. Д. «Избранные статьи». Рецензенты: Залесский В. Ф., Пузиков А. И. Изд-во «Советский писатель». Редакция критики и литературоведения. РГАЛИ. Ф. 1234. Оп. 18. Ед. хр. 2699.

4 Описка: правильно – Алексеевич. – *Прим. ред.*

Арго А. Альбатрос // Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2013. С. 282-292.

Бассехес А. Художники на сцене МХАТ. М.: ВТО, 1960 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.vkarp.com> (дата обращения: 03.09.2015).

Бодлер Ш. Альбатрос / Пер. В. Набокова // Набоков В. Стихотворения и поэмы. М., 2001. С. 517.

Кржижановский С. Образ чайки в пьесе Чехова «Чайка». РГАЛИ. Ф. 2280. Оп. 1. Ед. хр. 60.

Кржижановский С. Пьеса и ее заглавие / Подготовка текста, вступ. статья, коммент. А. А. Колгановой // Новое литературное обозрение. 2001. № 52. С. 205-216. См. также: Кржижановский С. Пьеса и ее заглавие // Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. / Сост., подг. текста и коммент. В. Г. Перельмутера. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 621-635.

Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. / Сост., подг. текста и коммент. В. Г. Перельмутера. СПб.: Симпозиум, 2001-2013. Последние тома (V и VI) вышли в изд-ве М.: Б.С.Г.- Пресс; СПб.: Симпозиум.

Кржижановский С. Чехонте и Чехов (Рождение и смерть юморески). Литературная учеба. 1940. № 10. С. 68-78.

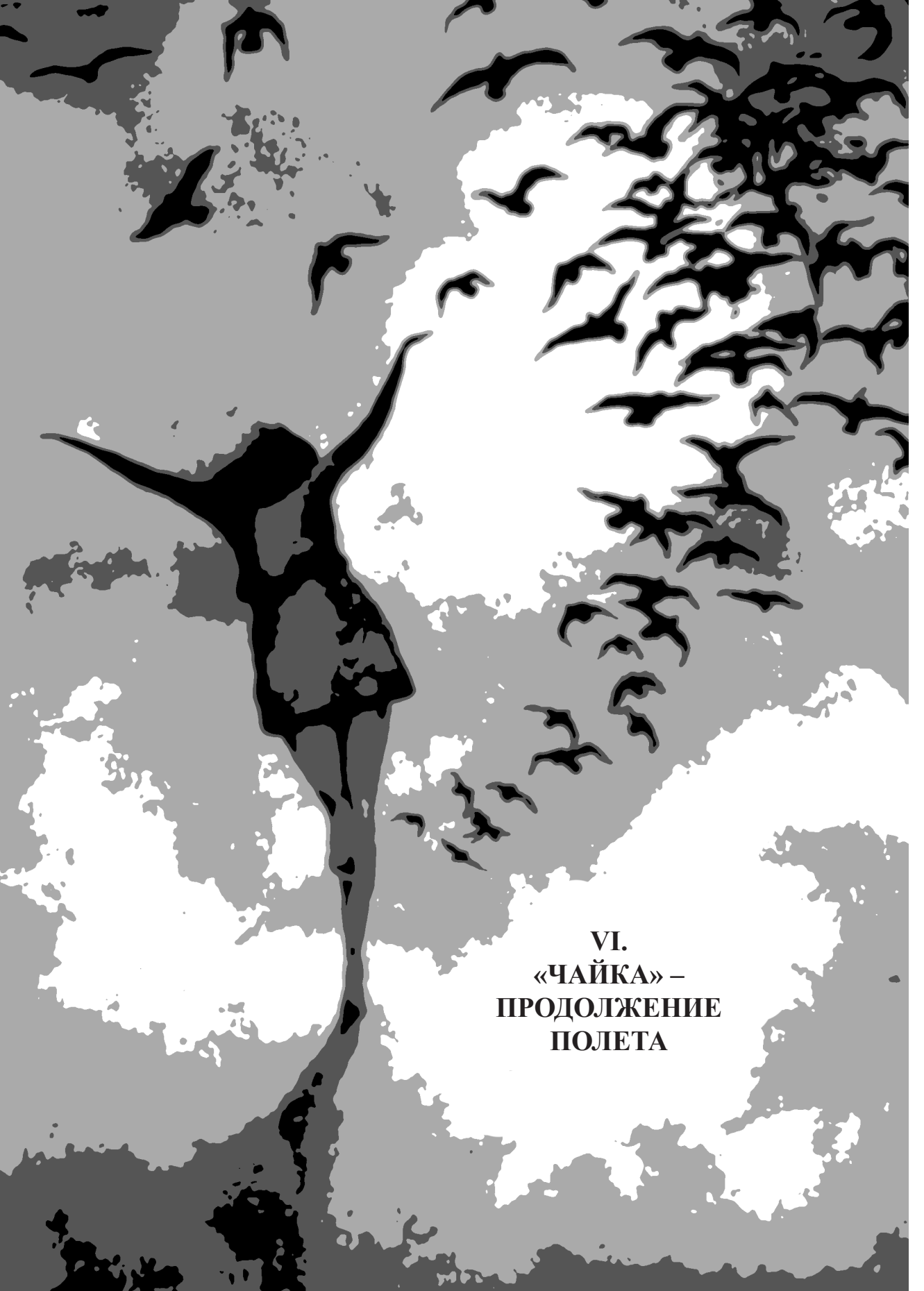
Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Б.С.Г.-Пресс; СПб.: Симпозиум, 2010. С. 514-632.

Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 701-843.

Скафтымов А. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М.: Худож. лит., 1972. С. 339-380.

Скафтымов А. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М.: Художественная литература, 1972. С. 404-435.

Трубецкова Е. «Борьба властителей дум с блюстителями дум»: о несостоявшейся публикации произведений С. Д. Кржижановского в период «оттепели» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2016. Т. 16. Вып. 1. С. 76-84.



VI.
«ЧАЙКА» –
ПРОДОЛЖЕНИЕ
ПОЛЕТА

«Чайка» А. П. Чехова в креативной памяти культуры: проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте

Аннотация. В статье адресуются проблемы междисциплинарного изучения сценической адаптации классического текста как важнейшего способа активизации драматического воображения и составной части «креативной» памяти культуры. Параметры восприятия чеховской «Чайки» в англоязычном пространстве США, Канады и Великобритании рассмотрены с точки зрения понимания адаптации как комплексного креативно-рецептивного феномена эпохи глобализации культуры.

Ключевые слова: адаптация, рецепция, «креативная память» культуры, глобализация культуры, «Чайка» А. П. Чехова, Чехов в США, Чехов в Канаде.

Murenina, E. K.

Chekhov's "The Seagull" in the Creative Space of Cultural Memory: The Problems of Intercultural Adaptation and Reception

Abstract. The article addresses the problems of dramatic adaptation of canonical texts as a central mode for dramatic imagination and an integral part of creative cultural memory. Reception parameters of Chekhov's "The Seagull" in the Anglophone environment of the USA, the UK, and Canada are analyzed from the perspective of the cross-disciplinary understanding of adaptation as a complex phenomenon of both reception and creation in the age of cultural globalization.

Key words: adaptation, reception, creative cultural memory, cultural globalization, A. P. Chekhov's "The Seagull", Chekhov in the USA, Chekhov in Canada.

Культура живёт и «своим», и «чужим», и поэтому «всегда апеллирует к сопоставлению, сравнению; она не только то место, где рождаются смыслы, но и то пространство, где они обмениваются» и стремятся быть «переведёнными с одного языка культуры на другой» [Топоров 1989: 6-7]. В условиях инновационного диалога такая встреча «своего» и «чужого» наполняется еще более сложным оборотом смыслов, при котором сам выбор инокультурного текста для современной сценической интерпретации становится значимым элементом в процессе креативности и рецепции. Междисциплинарное осмысление природы и параметров «актуализации» классического текста в процессе взаимного «трансформирования» культур приобретает особую значимость в эпоху глобализации, в период так называемой «культурной диффузии».

Специфика функционирования классического текста в той или иной национальной среде предопределена множеством взаимозависимых факторов, и в частности, характером бытующих в научной, читательской и зрительской среде вариантов интерпретаций, которые, в свою очередь, зависят от типа культуры, к которой принадлежит интерпретатор, и особенностей эпохи, взрастившей его как реципиента, живущего в принципиально иной культурно-информативной ситуации и воспитанного на иных эстетических и идеологических стандартах [Муренина 1998: 213].

В иноязычном контексте «испытание» Чеховым – в процессе приобщения к тексту как к «генератору новых смыслов» [Лотман 2000: 210] в системе культуры – проходят

и авторы сценического спектакля-события, и зрительская аудитория, и критики. Наше обращение к опыту современных сценических адаптаций чеховской «Чайки» в англоязычных странах позволяет уяснить природу интерпретационного дискурса вошедшего в «креативную память культуры» [Лотман 2000: 674] текста, а также обозначить теоретические аспекты межкультурной адаптации классического текста в эпоху глобализации культуры.

По наблюдениям американских славистов, в социокультурном сценическом пространстве англоязычного мира рубежа веков – и «по своей репутации, и по частотности обращения» к каноническим текстам – Чехов может быть сравним «лишь с Шекспиром» [Senelick 1997: 1]¹. Почему именно к Чехову, а не к Ибсену, Беккету или Шоу с течением времени возрастает интерес в мировой театральной практике? В обозначении причин непрекращающейся популярности чеховских пьес диапазон ответов со стороны западных историков театра, театроведов и литературоведов чрезвычайно широк и варьируется от осознания уникальности позиции Чехова на границе между реализмом и модернизмом (и в силу этого повышенным «герметицизмом» его текстов, не подлежащих однозначной интерпретации [Clayton 2013: 3]) до признания особой глубины чеховского гендерного потенциала, проявившегося в способности драматурга создавать «цельные и многомерные женские характеры» [Senelick 1997: 293].

Нельзя не признать, что с самого начала сценического «вхождения» в англоязычную культуру (в отличие, например, от Германии и Франции) Чехову несомненно «повезло» [Senelick 1985: 213-214]. Как известно, именно «Чайка» была первой из чеховских пьес, представленной на сцене и в Америке – в Нью-Йорке (1905) на русском языке, и в Англии – в Глазго (1909) и в Лондоне (1912) – в переводе Джорджа Кальдерона. В обеих странах премьеры «Чайки» встретили одобрение публики и критиков, однако апогеем восприятия чеховской драмы в Англии и в Штатах в первой половине XX века можно считать 1929 год, отмеченный тремя постановками в Лондоне и двумя в Нью-Йорке, о чём свидетельствуют многочисленные отклики прессы [Meister 1988: 213-214]. Четверть века спустя после смерти Чехова критическое отношение к нему в западном мире переменялось совершенно – от первоначальной апатии и даже неприязни к почти «чрезмерному панегирику». В американской прессе тех лет в особую заслугу автору «Чайки» ставились унаследованные Чеховым от русской литературы «эмоциональная сдержанность, совершенство формы, этическая объективность» [Carr 1929]. Именно в 1920-е годы у американской аудитории начал вырабатываться «вкус» к Чехову [Senelick 1985: 217].

Одной из самых знаменитых постановок «Чайки» в Америке предвоенного периода была постановка 1938 года Альфреда Лунта и Линн Фонтанне, с использованием нового перевода Старка Янга [Meister 1988: 218]. В изданном в Гарварде труде Гэнри Пэрри «Мастера драматической комедии» (1939), в связи с этой постановкой, в частности, говорится о циркулярном, нелинейном движении пьесы и отмечается, что диалог в чеховской пьесе движется на двух уровнях, когда один – «обычный разговор о повседневной жизни», а другой – «глубже, гораздо интенсивнее и как менее ясно определённая сфера внутреннего освещения. К финалу контраст между этими двумя планами опыта настолько неистов, что каждый потрясён в признании парадоксальной природы вселенной, увиденной Чеховым» [Perry 1939: 345]. Такое «прочтение» Чехова американским исследователем в тридцатые годы как нельзя более созвучно осмыслению чеховских

¹ Здесь и далее все англоязычные источники цитируются в моём переводе. – *Е. М.*

пьес А. П. Скафтымовым в свете лотмановской концепции «полиглотизма» текстов гетерогенной природы [Иванюшина 2015: 21]. Однако баланс между рефлексивным и перфомативным «прочтением» Чехова в англоязычном мире был соблюден далеко не всегда, о чём свидетельствуют многочисленные эпигонские постановки Чехова в США и Великобритании в 1950–60-е годы.

И в России, и на Западе сценические адаптации чеховских пьес неоднократно служили, следуя логике Кристевой, «примером драматического и культурного авангарда» [Kristeva 1980: 92-93], иллюстрацией чему могут служить постановки «Чайки» в 1975 году на американской сцене. К концу 1960-х годов «декаданс традиционных моделей чеховских постановок совпал с творческим переворотом в американском театре», поскольку вплоть до этого времени для многих в США Чехов продолжал оставаться «сакральным текстом», основа чему была положена гастролями Художественного театра 1923 года [Senelick 1997: 292-294]. В представлении авангардного режиссёра Андрэ Грегори, считавшего «Чайку» «кристальным шаром, в который пристально вглядывается авангардное искусство в надежде на ответ», эта пьеса «отражает современный поиск новых театральных форм» [Gruen 1975].

В том же году не менее известные инноваторы американского театра Джозеф Чайкин и Жан-Клод Ван Италли – по контрасту с Грегори – обратились к Чехову как к возможности возврата к «театральной традиции», увидев в «Чайке» пьесу «вневременную и омолаживающую»: «Все идеи “Чайки” приложимы к нам, особенно в конфронтации старого и нового, общепринятого и экспериментального» [Gruen 1975]. В отличие от «склеенной» на основе многоязычных переводов версии Ван Италли, Грегори использовал перевод с русского Лоренса Сенелика; при этом речь была отчасти перефразирована актёрами (в случае с Дорном, например, вместо обрывков романтической лирики звучали куски из попсовых хитов).

С точки зрения новаторского использования сценического пространства у спектакля Грегори была необычная судьба. Первый акт был впервые представлен на Ленокс фестивале в Беркширских горах Массачусетса. Действие происходило на открытой террасе на фоне гор с реально-поднимающейся луной, когда треплевская фраза неожиданно обрела «совершенство смысла» [Senelick 1997: 293]. Перенесение спектакля в закрытое пространство Паблик театра в Нью-Йорке привело к обратному эффекту. То, что поначалу было инновационным, стало неадекватным при закрытых дверях, несмотря на специфику трёхъярусного дизайна, провоцирующего зрителей искать новые места в каждом антракте и смотреть действие с разных точек зрения. Но даже несмотря на то, что в большинстве своём критики были не готовы к появлению актёров в голубых джинсах и свитерах, именно эта инсценировка подняла вопрос о возможности свежего осмысления Чехова поколением, обожжённым Вьетнамом. По признанию Андре Грегори, он хотел показать «столкновение между современной труппой и классическим писателем – между настоящим и прошлым – и попытаться, в некотором роде, проникнуть в будущее», поскольку «настал момент, когда разделительная линия между авангардом и коммерческим театром более не настолько сильна» [Gruen 1975].

В представлении современных славистов, «никакой другой русский автор не был настолько глубоко ассимилирован американской аудиторией», как Чехов [Clayton 2013: 1]. Пожалуй, лишь Чайковский в музыке и Станиславский в театре могут быть сравнимы с Чеховым в их влиянии на американскую культуру. Тем не менее, «в американской науке о Чехове всегда был определённый пробел: очень часто академические слависты не говорили о театральных постановках, тогда как их коллеги по театру часто не могли

адекватно интерпретировать оригинальные чеховские тексты. С работами Выготского, Скафтымова, Берковского, Лотмана, Чудакова, Катаева и других, представивших миру богатство превосходных филологических, структурно-лингвистических, эстетических и философских анализов чеховской прозы и пьес, российская наука очень выиграла благодаря такому комплексному подходу» [Ignatieva 2008: 616].

Современное изучение Чехова-драматурга требует не только линейного освещения тех или иных периодов театральной истории или же case-studies отдельных интерпретаций классика в различных странах, но нуждается в междисциплинарном осмыслении чеховского культурного «капитала» с точки зрения понимания сценической и экранной адаптации классического текста как креативно-рецептивного феномена эпохи глобализации культуры.

В этом контексте чрезвычайно важно понимание значимости *адаптации* как «центрального способа для креативного драматического воображения» [Hatcheon 2006]. Дискурс адаптации по самой своей природе устремлён к интердисциплинарности и полижанровости [MacArthur 2009: XVII]. В современных англоязычных исследованиях – на скрещивании таких дисциплин, как биографика, нарратология, киноведение и компаративистика – «живой» театральный спектакль всё чаще принято рассматривать и анализировать как адаптацию [MacArthur 2009: XVII-XVIII]. Текст пьесы отнюдь не всегда уведомляет актёра о таких нюансах, как жесты, выражение лица и интонация голоса в процессе превращения слов на странице в убедительную игру; лишь режиссеру и актёрам дано «актуализировать текст и интерпретировать его, а затем воссоздать его внове, в смысле адаптации его для сцены» [Hatcheon 2006: 39]. Такое отношение к сценической адаптации созвучно лотмановскому представлению о специфике слова «звучащего» в сравнении со словом «читаемым»: «Слово в устной речи гораздо более иконично, чем в письменной. Кроме психологической задержки внимания на звучании, оно получает жест (интонационный, кинетический, мимический) и становится видимым». Когда текст «реализуется» в этом вне-графическом «иконическом пространстве», создаются «условия для приращения смыслов» и происходит «возрастание информации» [Лотман 2000: 209].

Следуя современным представлениям о теории адаптации, не только «живой» спектакль, воспринимаемый зрителями, но и сам «акт восприятия» представляет собой вид адаптации [MacArthur 2009: XVIII]. В процессе спектакля иноязычная аудитория интерпретирует рождающийся в живом диалоге театральный текст в меру своих интерпретационных идентичностей, сформированных под влиянием таких факторов, как раса, пол, класс, сексуальная ориентация. В совокупности своих идентичностей, аудитория становится одним из определяющих факторов для новаторского интерпретирования классического текста современным постановщиком спектакля на англоязычной сцене, жёстко регулируемой законами рыночной «адекватности» любого театрального эксперимента.

Креативное воссоздание канонического текста чеховской пьесы на сцене всегда представляет собою акт «диалогического прочтения». В театре, в отличие от кино, природа этого *диалогизма* ещё радикальнее и явственнее. В соотношении с кристевской концепцией *интертекстуальности*, интерпретация в бахтинском понимании приводит нас к «открытому» диалогу с другими текстами разновременных и зачастую идеологически-полярных культур. В процессе движения от *диалогического* пространства к пространству *интертекстуальному* происходит синтезирование смыслов, адаптируемых для сцены.

Современному освоению теоретических аспектов адаптации в проекции на западную культуру во многом способствовал выход книги Линды Хатчеон «Теория адаптации» (2006), уделяющей внимание не только таким устоявшимся жанрам адаптации, как опера или кино, но вводящей принципиально новое понимание адаптации в смысле её интерактивного, нарративного и рецептивного потенциала в приложении к такому жанру электронной культуры, как компьютерная игра (в основе которой положен классический роман, современный бестселлер или блокбастер), а также к интерактивным «нарративным» аттракционам в диснеевских парках. Симптоматично, что исследование известного канадского литературоведа строится не только на дискурсивной оценке традиционных практик литературы, театра, оперы, балета и кино, но и на анализе границ «театральности» в практике компьютерной игры. При этом Линда Хатчеон рассматривает *адаптацию* как «процесс» и как «продукт», выстраивая свою теорию адаптации на трех основных способах вовлечения реципиента в «диалог»: через повествование, через шоу и через видеоигру [Hatcheon 2006].

Сегодняшним исследователям театра и литературы важно учитывать изменение парадигмы восприятия классической драмы в эпоху глобализации культуры, – в потенциале онлайновой культуры «служить» музам благодаря вовлечению миллионов реципиентов в новостное культурно-информационное пространство. Потенциальному «зрителю» достаточно иметь театральный раздел ВВС на ай-фоне, чтобы получить мгновенный доступ к так называемым «паратекстам» (программкам, критическим ревью, веб-сайтам) и тем самым быть осведомлённым о театральных премьерах в англоязычном мире или о ключевых театральных ролях британских и американских кинозвёзд.

Интерактивное вхождение в креативный диалог с Чеховым «требуется» определённого знакомства не только современного драматурга, но и современной аудитории с чеховской пьесой и её позицией в русской и в англоязычной культуре. Только в этом случае возможно испытать приобретаемое лишь опытным путём *удовольствием от адаптации*: сочетание «консервативного комфорта знакомого» с «непредсказуемым удовольствием от различного» [Hatcheon 2006: 173]. Представление о «знакомом» в памяти культуры в отношении к чеховскому тексту в англоязычном мире опять же далеко не однозначно.

В отличие, например, от американского и особенно британского контекста, для канадского театра в процессе «присвоения» или «адаптации» чеховского текста менее значимо было знакомство с первоисточником, нежели с предыдущей адаптацией. На парадигму «вхождения» чеховской драмы в Канаду повлияло не только то, что Чехов был «современным» автором (по сравнению с Шекспиром) и явно НЕ-американского происхождения (профессиональный канадский театр был сформирован британскими эмигрантами), но и факт успешных адаптаций чеховских пьес на канадском телевидении СВС, начиная с конца 1950-х [McKinnon 2013: 219]. Несмотря на «чеховоманию» 1970–80-х годов и расхожую шутку о том, что «у Канады два драматурга: Шекспир и Чехов» [Clayton 1997: 151], для канадской аудитории была скорее притягательна репутация самого Чехова как писателя-реалиста, нежели знакомство с переводами чеховских текстов или интерес к языку (как в случае с Шекспиром). После увлечения Шекспиром в 1990-е годы в последние два десятилетия вновь происходит усиление внимания к Чехову благодаря активации (а порой и де-активизации) заложенного в чеховской драматургии потенциала, – в широком спектре сценических адаптаций, зачастую погружающих зрителя не в российский, а в канадский ландшафт. Примером тому могут служить «После сада» Кэйт Тэйлор (2005) и «Три сестры: Чёрная опера в трёх актах» Кристин Наттинг (2005), где зритель проходит испытание не столько чеховским каноном, сколько

опытом канадской идентичности в межкультурном пространстве театрального медиума. Обманчивость названий современных канадских адаптаций Чехова «перекликается» с концепцией *архитеkstуальности* Джеральда Джанета о значимости заголовков и подзаголовков в их воздействии на рецептивный процесс [Genette 1997: 1].

Усмотрев в адаптации «главный способ нарративного воображения» сегодняшней западной культуры, – и в отношении интра-медийной текстуральной адаптации (от страницы к странице), и в отношении интер-медийной сценической или кино- адаптации (от страницы к сцене, или от страницы к экрану), – нельзя не признать, сколь велико в современной романной, театральной или кино- эстетике значение «горизонтов ожидания» аудитории. Расцвет рецептивной эстетики в Европе и в Америке в 1980-е годы повлиял на наше представление об эстетике диалога между текстом и читателем, о жизни текста во времени и о зависимости его истолкования от той или иной социокультурной ситуации. Благодаря работам Вольфганга Изера, Ханса-Роберта Яусса, Стэйтли Фиша, Михаила Риффатера читатели более не рассматривались как «пассивные реципиенты» текстового послания, но скорее как со-участники эстетического процесса. В те же годы специалисты по театральной семиотике стали настаивать на том, что сценические аудитории сами по себе являются активным измерением в создании смысла и значения любой пьесы, причём не только в их интерпретационной практике, но также в их «физическом и эмоциональном отклике во время просмотра» [Hatcheon 2006: 134].

Адаптация, как и текст, который адаптируется, «всегда вставлена в рамку контекста – времени и места, общества и культуры; она не существует в вакууме» [Hatcheon 2006: 142]. Это особенно важно для понимания адаптации и как «продукта», и как «процесса», поскольку контекст всегда включает в себя «материальность», вовлеченную и в сам «медиум адаптации», и в «способ приобщения» к нему. Так, например, вид шрифта в книге, размер телеэкрана, определённая платформа для видеоигры становятся частью контекста рецепции, а зачастую и частью креативного процесса [Hatcheon 2006: 143]. Нельзя не согласиться с утверждением Линды Хатчеон, что «контекст рецепции столь же важен, как и контекст творчества, когда речь заходит об адаптации» классического текста: «Существует диалог между обществом, в котором произведения – адаптируемый текст и адаптация – произведены, и тем, в котором они восприняты, и они оба в диалоге с обоими произведениями» [Hatcheon 2006: 149].

При этом «межкультурная адаптация» – не просто дело «словесного» перевода. Для иноязычных аудиторий значения культурные и социальные должны быть адаптированы к новой среде через иные приёмы, называемые известным теоретиком театра Патрисом Пави «языком тела» [Pavis 1989: 30]. В представлении учёного, межкультурное – есть «меж-жестовое»: визуальное столь же важно, как и голосовое. В переводе от повествовательного к перформативному способу различия в области философии, религии, национальной культуры, пола или расы могут создать пробелы, которые должны наполниться драматическими соображениями, которые вероятнее всего будут как лингвистическими, так и кинетическими или физическими. Лицевая экспрессия, костюм и жесты займут своё место наряду с архитектурой и декорациями, чтобы привнести культурную информацию, которая одновременно и правдоподобна, и является «индексатором идеологий, ценностей и привычек, по которым мы определяем опыт и предугадываем действие» [Hatcheon 2006: 149-150].

Смысл адаптации не только в пассивном поглощении адаптируемого текста, но в возможности вдыхания в него новой жизни, коррелирующей с «настроением» времени и типом культуры. В каком-то смысле, адаптация не только лишь «акт обожания» (как

удовольствия от текста), но и «акт насилия» над текстом, потому что истинная адаптация – всегда «акт критического осмысления» [Hatcheon 2009: XII].

И «авторы» сценических адаптаций, и их рецензенты всегда думают о воспринимающей адаптацию аудитории. Но насколько возможно самой аудитории понять и оценить адаптацию КАК адаптацию? Адаптируемый текст должен осознаваться аудиторией как некогда существующий, тогда адаптация может быть осознана как «второй» текст, – но не «вторичный» в отношении более раннего, адаптируемого текста [Hatcheon 2009: XII]. В этом случае восприятие и оценка сценической или экранной адаптации будет происходить не по миметическим законам, но по законам творчества, по законам иного медиума (сценического или кинематического). «Сохранился» ли в памяти современных зрителей этот адаптируемый текст, или они ориентируются только на клише авторского имени или на некое стереотипное представление об иноземной культуре?

Здесь очень важен «горизонт ожидания» зрителя в процессе приобщения к «новому» тексту. Предугадываемое сопротивление аудитории может лежать в основе режиссёрской стратегии (как в случае с постановкой «Чайки» Эллен Беккерман), и тогда специфика нового медиума активизирует этот потенциал в пользу вовлечения аудитории в процесс со-творчества – с включением не только зрительного и слухового, но кинетического «восприятия» – особого типа интерактивности, используемого как в общении с актёрами, так и в общении со зрителем, становящимся не только интеллектуально и эмоционально, но физически «частью» чеховского спектакля.

Пользуясь термином Лотмана о «долгосрочности текстов коллективной памяти» в семиотическом механизме культуры, мы можем применить концептуальные установки учёного к идее «долговечности» чеховских драматических текстов: «Долгосрочность кода определяется *константностью* его основных структурных моментов и внутренним *динамизмом* – способностью изменяться, сохраняя при этом память о предшествующих состояниях и, следовательно, самосознание единства» [Лотман 2000: 489] (курсив мой. – Е. М.). На наш взгляд, симбиоз *константности* и *динамизма*, по Лотману, как нельзя лучше объясняет способность чеховского текста к инокультурному освоению, мутации, – и в тоже время находит отголосок в понимании адаптации Линдой Хатчеон в том смысле, что адаптация зависит от рецепции адаптатора и его аудитории, в силу двуединой зависимости и от того, что знакомо (=константно), и от того, что ново (=динамично) и способно к изменению.

По Хатчеон, есть что-то особенно притягательное в адаптациях как *адаптациях*, и часть этого удовольствия от адаптации приходит от «повторения с вариациями, от комфорта ритуала, совмещённого с пикантностью неожиданности», поскольку «узнавание и память – части удовольствия (и риска) от живого опыта адаптации»: «С адаптациями мы, кажется, желаем повторения настолько же сильно, как и перемены» [Hatcheon 2006: 4-9]. Если реципиент знаком с адаптируемым текстом, он несомненно осознаёт адаптацию как *адаптацию*. В этом продолжающемся, по Бахтину, диалогическом процессе мы сравниваем произведение, которое мы знаем, с тем, которое мы испытываем в данный момент. Как известно, приоритеты постромантических категорий оригинальности, уникальности и автономности творчества были подвергнуты сомнению в трудах теоретиков французской постструктуралистской школы Барта и Кристевой в 1970–1980-е годы. Концепция *интертекстуальности*, несомненно, спровоцировала виток интереса к адаптациям как к текстам с повышенной креативной и диалогической энергией в эпоху глобализации культуры. Появление электронной культуры, в свою очередь, повлияло и на способы межкультурной коммуникации, и на отношение к адаптации как к возможности для межкультурного диалога.

По меткому определению Кэрил Эмерсон в предисловии к коллективной монографии «Адаптируя Чехова: Текст и его мутации» (2013), феномен адаптации становится «постоянным знаком глобальной культуры» [Emerson 2013: XV]. В представлении авторитетной американской славистки, теоретическое и практическое осмысление феномена адаптации современными исследователями Чехова было бы немислимо вне обращения к идее творческого *остранения*, берущей начало в русском формализме, и к концепции культуры как *пространства* тартуско-московской школы семиотики культуры. В этом смысле Чехов, «как любой классический автор», функционирует как «сложный механизм», который производит «два типа эстетического *остранения*», первый из которых – «типичная пародия или стилизация», построенная на реконфигурации сюжета, но второй – более амбициозный и скорее «лабораторный эксперимент, нежели изолированный акт пародии как таковой». Этот второй тип *остранения* сфокусирован не столько на «поверхностной рекомбинации характеров, событий, пространств и эпох», сколько на «обращении к классической пьесе не только как к носителю сюжета, но как к драматическому организму, чья жизнь сама по себе определяется законами, им самим для себя установленными» [Emerson 2013: XV].

В процессе изучения транскультурного адаптирования Чехова англоязычные исследователи всё чаще обращаются к термину *мутация*. Так, например, «деформация» пьесы «Чайка» в интерпретации Теннесси Уильямса трансформирует текст настолько, что он становится «Записной книжкой Тригорина». Не будучи драматическим шедевром, интерпретация «Чайки» Уильямсом – интереснейший культурный документ, служащий одновременно и источником осмысления пьес самого Уильямса, и источником изучения чеховских мутаций в американской драматургии и театре, иллюстрирующим то, как новые театральные значения могут быть «генерированы» через столкновение русской культуры XIX века и американской культуры XX века [Ignatieva 2013: 67]. Культурную уникальность этой финальной пьесы Уильямса как чеховской мутации современный исследователь видит в том, что этот текст не только вобрал в себя многочисленные интерпретации нескольких поколений театра XX века, но и несколько слоёв интерпретаций «Чайки» самим Уильямсом: «Эти слои были аккумулированы на протяжении всей жизни драматурга и стали закодированы в тексте». Такое декодирование чеховской пьесы из русской культуры и последующее реинкодирование её в американскую культуру дало возможность Уильямсу изменить «ёмкость культурной памяти» пьесы, включившей исторические события и другие интерпретации, которые случились за пределами текста в XX веке [Ignatieva 2013: 57-59]. В этом контексте даже символика чеховской чайки принимает иные очертания под влиянием знаменитых «Птиц» Альфреда Хичкока (1963) [Ignatieva 2013: 63].

Один из ключевых моментов, определяющих природу современных сценических транскультурных адаптаций Чехова, связан с вопросом лингвистического и культурного перевода русскоязычного текста пьесы на английский язык и последующей «сценарной адаптацией» Чехова для современной англоязычной аудитории. Обращает на себя внимание усиление тенденции к тому, что современные постановщики и актёры в США и Великобритании «предпочитают» работать не с традиционными дословными переводами чеховских пьес (выполненных переводчиками, владеющими русским языком), но с так называемыми «версиями» или «адаптациями», написанными профессиональными сценаристами и драматургами – Теннесси Уильямсом, Дэвидом Маметом, Томасом Килроем или Томом Стоппардом. Так, например, нашумевшая «версия» «Чайки», написанная Томом Стоппардом специально для постановки Питера Холла в Лондоне в

1997 году, после долгих дебатов была использована и для спектакля Майкла Николса в июле-августе 2001 года в Нью-Йорке, – по настоянию Мерил Стрип, приглашенной для исполнения роли в «Чайке» [Carnicke 2007: 94-96].

Примером современной «мутации» (или реинтерпретации) чеховской пьесы на американской сцене может служить постановка «Турдакен» (2008) Джозефа Эванса в Миннеаполисе – «театральный ужин, вдохновлённый "Чайкой" Чехова», или музыкальный фарс, построенный на шести канонических сценах из «Чайки», с сохранением основной сюжетной линии, но с переименованными и адаптированными к современной транс-гендерной американской действительности персонажами. В своей основе эта адаптация – пародия на широко распространённые в Америке театры-рестораны. Однако сквозь смех пьеса по-прежнему адресует «серьёзность чеховских тем» [Johnson 2012: 9]. Превратив «Чайку» в трагедию, Эванс попытался соединить культурно-хронологическую пропасть между чеховским и современным американским бытом, инстинктивно понимая, что «проблема рецепции одновременно проблема лингвистического и культурного перевода» [Sherbinin 2007: 110]. Интересно, что в своей реинтерпретации чеховского текста Эванс опирался на вышеупомянутый перевод 1974 года Жан-Клода Ван Италли. Как это ни парадоксально, в этой адаптации Эванса – как сатирическом метакомментарии на непонимание Чехова в США – было ёмко схвачено «чеховское ощущение неопределённости, слабовыраженной привязанности и отчуждённости» [Johnson 2012: 3]. Хотя Чехов и назвал «Чайку» комедией, по мнению сценариста-постановщика, это не имеет ничего общего с представлениями о комедийном жанре в американском контексте. В результате *остранения* детально вычитанного чеховского текста Эвансу удалось сохранить уважение к Чехову и остро прокомментировать свое отношение к эстетической несостоятельности подобных театральных заведений и к самой тенденции псевдоинтерпретации Чехова в США.

Поскольку классические тексты обладают разным потенциалом «актуализации» в различных временных и межкультурных пространствах, анализ сценических адаптаций Чехова на рубеже веков свидетельствует о том, что для современной англоязычной сцены потенциал чеховской пьесы, и в частности, «Чайки» по-прежнему высок. Однако, если в 1970-е годы в англоязычном мире, и особенно в США, Чехов по преимуществу ассоциировался с эстетикой авангарда, то начиная с 1990-х, Чехов становится эстетическим «клише» [Clayton 1997: 163], престижным брендом [McKinnon 2013: 220]. При этом если успех Чехова в Великобритании по сей день во многом держится на «звёздной игре» актёров, знакомых с оригинальным текстом чеховских пьес (а не только лишь с театральной «репутацией» Чехова), то в сценическом пространстве США и Канады, – в условиях меняющихся вкусов аудитории на фоне развития онлайн-культуры, – наряду с традиционными или же фарсово-эксцентрическими адаптациями пьес Чехова, оживлению интереса к классическому драматургу всё в большей мере способствуют «транскультурные мутации» чеховских текстов, – как результат креативной рецепции Чехова и режиссёрами-постановщиками, и сценаристами, и драматургами.

Теоретик и практик межкультурной коммуникации Патрис Пави, не вполне соглашаясь с применением термина адаптации или мутации в отношении своих чеховских «ремедиаций», так определяет свою позицию к соотношению коллективного и персонального смыслов в отношении введённых им в креативное пространство культуры чеховских пьес: «Когда автор побуждён использовать другой текст как точку отправления, чтобы начать плыть от пьесы уже существующей, это очень часто случается по личным соображениям – необходимости разрешить экзистенциальную проблему момента. Чеховская работа по

существу – увеличивающее зеркало, симптом, указывающий автору на его собственные интересы и одержимость» [Pavis 2013: 302-303].

Так же как и перевод текста на иной язык, адаптация требует глубокого аналитического прочтения текста. Однако, в отличие от перевода, адаптация «свободна от ответственности за то, чтобы соответствовать горизонту ожиданий намеченной аудитории; она создается для того, чтобы экспонировать личные и художественные интересы самого адаптатора» [Clayton 2013: 5-7]. И в этом смысле не только фигура адаптатора как реципиента оригинального текста, но и значение его субъективного восприятия приобретает особую роль в процессе создания адаптации. Поэтому адаптация в современном понимании – процесс исторической и художественной конкретизации, который определяется не только явными формальными различиями между разнообразными медиумами (литературы и театра, литературы и кино, литературы и балета, и т. д.), но и «субъективностью» определённого адаптатора, его взглядом на материал.

Подтверждение этому приоритету «субъективности» как необходимому элементу творческой энергии находим в позиции современного режиссёра, артистического директора Лайтбокс студии в Нью-Йорке Эллен Беккерман. В понимании того, что её адаптация будет встроена в «обогащённую» «Чайкой» среду традиции, именно это «знакомство» аудитории с текстом, глубоко вошедшим в наше коллективное сознание», даёт ей как режиссёру колоссальную «свободу для интерпретации» [Beckerman 2007: 253].

Для Беккерман «ожидания аудитории» – важнейшее средство интерпретации. При этом постановка может «работать» не только НА, но и ПРОТИВ этих «ожиданий», чтобы стимулировать «чувствительность», адекватную современному восприятию. Если аудитория ожидает самоваров с чаем, ковров и костюмов, вместо этого ей будет предложено пустое тёмное пространство с высвечивающимися телами актёров-призраков в белых одеждах, – для привнесения «вибрации времени» между прошлым и будущим. В этом разбивании стереотипов видится одна из задач современного постановщика, поскольку «фамильярное» знакомство с пьесой может стать огромным недостатком для работы режиссёра и привести к «онемению» драматического текста [Beckerman 2007: 255].

Видя в «Чайке» «палящую критику сентиментальности» (и здесь режиссёр, несомненно, перекликается с концепцией Светланы Евдокимовой, воспринимающей чеховские пьесы в контексте «анти-мелодраматического воображения» [Evdokimova 2007: 215-217], Беккерман апеллирует к тому, что пьеса не столь «хрупка», как кажется, и сопротивляется экспериментам столь же стойко, как и пьесы Шекспира. В процессе интерпретации для нее важно сохранить вибрацию «стремления», «желания» и «одиночества», – вместе с «надеждой» и «разрывающим душу оптимизмом». Соответствие чеховских характеров в «Чайке» нашему времени – в разорванности связей, в невозможности быть услышанными и понятыми (близкое «столь знакомому нам одиночеству в толпе») – первопричина решения режиссёра взяться за эту пьесу в XXI веке [Beckerman 2007: 254-255].

Для того чтобы ощущение этого «одиночества» наполнило собою сценическое пространство, режиссёр решает отказаться от реалистического антуража сцены и минимизировать логику передвижения актёров по сцене – «ограничить физический словарь актёров». Всё должно быть сфокусировано на этой атмосфере «не-случившегося», для чего актёрам разрешалось смотреть только в зал, но не друг на друга. Такое «лишение движения» создало реальное чувство «отсутствия связи» между актёрами и «зарядило пространство между ними на сцене желанием дотянуться друг до друга». При таком

ограниченном движении «каждый малый жест приобретал монументальное значение», и сцена наполнилась абсолютно иным ощущением «интимности», – или её отсутствием [Beckerman 2007: 255].

Здесь важно не только интуитивное, но логически-выверенное, «вербализированное» понимание режиссёром кинетических ресурсов актёрского тела в ориентации её театра на виртуозность ансамблевого «оживления» классического текста как «кинетического», а не только «интеллектуального» *события*. В таком понимании вовлечение аудитории в атмосферу пьесы на ином кинетико-энергетическом уровне позволяет достичь того заряжающего ощущения от просмотра пьесы, что в зале «мурашки по коже бегут», – и что скорее свойственно знаменитым спортивным событиям и рок-концертам, нежели сценическим постановкам классики. «Если мы хотим, чтобы текст был услышан в своей богатейшей форме, – убеждён режиссёр, – мы должны создать среду, которая поддерживает его. Эта среда начинается с тела, которое говорит словами, <...> каждый писательский язык требует разных вещей от тела, которое высказывает его. Это связано не только с голосом, но со всем телом и с тем, как тяжесть или невесомость тела помогает обрамлять язык этого высказывания. То, как актёры дышат, движутся или говорят на сцене, создаёт трёхмерное пространство, в котором происходит пьеса» [Beckerman 2007: 254].

Для того чтобы интерпретация стала настоящей «адаптацией», требуется напряжённая коллективная работа режиссёра с актёрами. Ключевыми элементами этого процесса для Беккерман стали три момента: ограниченное, лицом-вперёд передвижение актёров, «Afterlife» (=загробная жизнь) и сны [Beckerman 2007: 257]. «Afterlife» была создана для полноты ощущения метаатеатрального времени, поскольку никто из персонажей в «Чайке» фактически не живёт в настоящем, – все они «живут» либо в прошлом, либо в будущем, – что придаёт их разговорам особую временную перспективу. Так основное пространство сцены стало «загробной жизнью», и чтобы вступить в «настоящее» чеховского мира и «зарядиться» его энергией, актёры должны были войти внутрь начерченного на полу квадрата в центре сцены.

Дополнительную глубину первоначальной концепции режиссёра придало введение в структуру спектакля переписки Чехова с Ольгой Книппер. Когда один из актёров случайно принёс том с перепиской [Dear Writer 1996] на репетицию, все были потрясены фактом того, что Ольга продолжала писать Чехову и после его смерти. Таким образом, трансформируясь из «Seagull» в «Gull» (что гораздо более соответствовало чеховскому замыслу с точки зрения английского перевода), пьеса стала начинаться в «Afterlife», – с Маши, обращающейся словами из письма к неидентифицированному адресату – им мог быть и Константин, и Тригорин, и даже Медведенко. Позднее и другие персонажи «вступали» в зону «загробного мира», чтобы прочесть отрывки из писем Книппер к давно ушедшему любимому [Beckerman 2007: 257].

На наш взгляд, «исповедь» молодого режиссёра, опубликованная в недавно вышедшем сборнике исследований, посвященных межкультурному «переводу» иконической фигуры Чехова в Америке, как нельзя лучше иллюстрирует концепцию Линды Хатчеон, воспринимающую «адаптацию» не только как «продукт», но и как «процесс». Так, неожиданная замена актёра, игравшего Дорна в постановке Беккерман, привела к иному совместному проекту режиссёра с труппой – диалоги Дорна и Сорина о смысле жизни и бессмертии стали одним из сильных концептуальных моментов современной адаптации: вся труппа «заговорила» в один голос, и разговоры во сне стали одним из определяющих моментов спектакля.

Завершающим шагом в адаптационной практике Беккерман стал отказ от антракта между III и IV актами «Чайки», – для поднятия на максимально возможную высоту эмоционального накала конца III акта – эмоционального пика пьесы. Вместо привычного антракта, смены костюмов или декораций, труппой был введён танцевальный номер на популярный хит Джастина Тимберлейка «Bye Bye Bye» (2000) группы «NSync», зарядивший весь зал и естественно приведший актёров в состояние измождения, столь необходимого для их вступления в завершающий акт чеховской пьесы [Beckerman 2007: 258]. Так был проделан путь от режиссёрской интерпретации пьесы к сценической адаптации – и «процессу», и «продукту» интерпретации и сотворчества.

Таким образом, временное и национальное «инакомыслие» [Муренина 1998: 220] позволяет современному интерпретатору избежать стереотипной канонизации классического текста и с высокой мерой творческой свободы, неподдельного интереса и интуитивного угадывания «своего» приобщиться к пространству «чужой» культуры и «заразить» этим чувством аудиторию. Тем самым, в процессе межкультурной коммуникации чеховский текст ведёт себя «как собеседник в диалоге» и «перестраивается» по образцу инокультурной аудитории [Лотман 2000: 219].

Значимость адаптации как важнейшего способа креативного драматического воображения в эпоху глобализации культуры несомненна. Однако позитивный капитал адаптационных практик ещё и в том, что они способны влиять не только на мировосприятие обыкновенных зрителей, но и на траекторию исследовательских интересов. В силу взаимообусловленности этого процесса, меняется и интерпретационный потенциал чеховского текста – вместе с развитием гендерных исследований и постмодернизма, изменениями в области сексуальной и семейной законодательной политики государств Запада. «Реконтекстуализация» текста в современном геополитическом пространстве в связи с развитием постколониальных теорий в свою очередь приводит к усилению тех или иных интерпретационных мотивов, литературных аллюзий или цитат.

Несмотря на то, что в западной культурной памяти Чехов обозначен как «другой», и его персонажи – как «другие», современным западным интерпретаторам свойственно желание найти в Чехове «себя», а западным зрителям – различить свои духовные проблемы в чеховских героях. Потрясение самой возможностью диалога с иными – темпорально и пространственно – мирами ускоряет креативно-рецептивную энергию и постановщика спектакля, и актёров, и зрителей. Так в процессе опыта адаптации – в иных эстетических и социокультурных контекстах – зарождаются новые смыслы, и текст оживает, становясь мультимедийным событием искусства и частью «креативной памяти» культуры.

«Казалось бы, что текст, проходя через века, должен стираться, терять содержащуюся в нём информацию. Однако в тех случаях, когда мы имеем дело с текстами, сохраняющими культурную активность, они обнаруживают способность накапливать информацию, то есть способность памяти. Ныне “Гамлет” – это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого произведения и, более того, память о тех вне текста находящихся исторических событиях, с которыми текст Шекспира может вызывать ассоциации. Мы можем забыть то, что знал Шекспир и его зрители, но мы не можем забыть то, что мы узнали после них. А это придаёт тексту новые смыслы» [Лотман 2000: 163]. На наш взгляд, эти слова в полной мере можно отнести и к чеховской «Чайке».

В современном англоязычном контексте стремительно меняются стереотипы отношения к проблемам адаптации классического текста в мультимедийном пространстве эпохи электронной культуры, видоизменяется шкала критических оценок в определе-

нии художественной ценности сценических адаптаций и логики их взаимоотношений с адаптируемым текстом, и уже не подлежит сомнению необходимость осмысления феномена адаптации с точки зрения его креативного и рецептивного потенциала. Релевантность чеховских пьес – и для понимания кросс-дисциплинарного дискурса адаптации в социокультурной динамике XX-XXI веков, и для сохранения «памяти жанра», и для формирования постчеховского драматического канона в русском и иноязычном контексте – обостряет исследовательское зрение и в отношении драматургии самого Чехова как творца неиссякаемого «подводного течения» в мировом потоке культуры.

Литература

- Иванюшина И. Ю. О полиглотизме статей А. П. Скафтымова о Чехове // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. С. 21-27.
- Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000.
- Муренина Е. К. К вопросу о современной рецепции Н. В. Гоголя // Русская литература. 1998. № 4. С. 212-221.
- Топоров В. Н. Пространство культуры и встречи в нём // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации. Выпуск 4. М., 1989. С. 6-17.
- Adapting Chekhov: The Text and Its Mutations*, ed. by J. Douglas Clayton and Yana Meerzon. New York: Routledge, 2013.
- Beckerman, Ellen. “Finding the Boy Band in Chekhov’s *The Seagull*: Lightbox’s *Gull*.” In *Chekhov the Immigrant*: 2007. P. 253-258.
- Carnicke, Sharon Marie. “Translating Chekhov’s Plays Without Russian, or the Nasty Habit of Adaptation.” In *Chekhov the Immigrant*: 2007. P. 89-100.
- Carr, E.H. “The Seagull.” *Spectator* (20 July 1929) 143:72-73.
- Chekhov the Immigrant: Translating the Cultural Icon*, ed. by Michael C. Finke and Julie de Sherbinin. Bloomington: Slavica, 2007.
- Clayton, J. Douglas. “Touching Solitudes: Chekhov in Canada 1926–1980.” *Chekhov Then and Now*, ed. by J. Douglas Clayton. New York: Peter Lang, 1997. P. 151-172.
- Clayton, J. Douglas and Meerzon, Yana. “The Introduction: The Text and Its Mutations.” In *Adapting Chekhov*: 2013. P. 1-13.
- Dear Writer, Dear Actress: The Love Letters of Olga Knipper and Anton Chekhov*, ed. and transl. by Jean Benedetti. London: Methuen Drama, 1996.
- Emerson, Caryl. “Foreword.” In *Adapting Chekhov*: 2013. P. XV-XVI.
- Evdokimova, Svetlana. “Chekhov’s Anti-Melodramatic Imagination.” In *Chekhov the Immigrant*: 2007. P. 207-217.
- Finke, Michael and Julie de Sherbinin. “An Introduction.” In *Chekhov the Immigrant*: 2007. P. 1-15.
- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: U of Nebraska P, 1997.
- Gruen, John. “The Avant-garde Discovers Chekhov.” *New York Times* (5 Jan.1975) 2:5.
- Hatcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge, 2006.
- Hutcheon, Linda. “Preface.” In *Performing Adaptations*: 2009. P. XI-XIII.
- Ignatieva, Maria. “The Flight of the Dead Bird: Chekhov’s *The Seagull* and Williams’s *The Notebook of Trigorin*.” In *Adapting Chekhov*: 2013. P. 57- 67.
- Ignatieva, Maria. “Chekhov the Immigrant: Translating the Cultural Icon (review).” *Modern Drama*. 51:4 (Winter 2008). P. 615-617.

- Johnson, Brian R. "Evans's *The Turducken* and Chekhov's *The Seagull*". *Comparative Literature and Culture*. 14: 4 (December 2012). P. 1-10.
- Kristeva, Julia. "How Does One Speak to Literature?" *Desire in Language: A Semiotic Approach in Literature and Art*, ed. by Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1980. P. 92-123.
- MacArthur, Michelle, Wilkinson, Lydia and Zaiontz, Keren. "Introduction: Performing Adaptations." In *Performing Adaptations*: 2009. P. XVII-XXVIII.
- McKinnon, James. "Canadian Chekhovs: Three Very Different Mutations." In *Adapting Chekhov*: 2013. P. 217-237.
- Meister, Charles W. *Chekhov Criticism: 1880 Through 1986*. Jefferson, London: McFarland & Company, 1988.
- Pavis, Patrice. "Afterword: On Chekhov, Adaptation, and Wonders of Writing Plays." In *Adapting Chekhov*: 2013. P. 295-303.
- Pavis, Patrice. "Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre." *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, ed. by H. Scolnikov and P. Holland. Cambridge: Cambridge UP, 1989. P. 25-44.
- Performing Adaptations: Essays and Conversations on the Theory and Practice of Adaptation*, ed. by M. MacArthur, L. Wilkinson and K. Zaiontz. Newcastle: Cambridge Scholars Publ., 2009.
- Perry, Henry T. *Masters of Dramatic Comedy*. Cambridge: Harvard UP, 1939.
- Senelick, Laurence. "Chekhov on Stage." *A Chekhov Companion*, ed. by Toby W. Clyman. London: Greenwood Press, 1985. P. 209-232.
- Senelick, Laurence. *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Sherbinin, Julie de. "American Iconography of Chekhov." In *Chekhov the Immigrant*: 2007. P. 103-126.

**Тень Чайки
«Чайки» А. Чехова, Ричарда Баха
и «Птицы» Дафны Дю Морье и Альфреда Хичкока¹**

Аннотация. В пьесах «провозвестника Чехова» происходит процесс осознания героями своей судьбы, когда-то знакомый античной трагедии, а в XX веке вслед за Чеховым продолженный Джойсом, Прустом, Фолкнером, Маркесом, драматургами «театра абсурда». «Чайка», ее сюжет и центральный ее образ-символ сопоставляются в статье с рассказами-притчами и притчей-фильмом, появившимися уже в послечеховское время («Птицы» Дафны Дю Морье и Альфреда Хичкока, «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» Ричарда Баха). В конце концов, о чем пьеса «Чайка» – о неудавшихся *попытках полёта*. А опус Константина Треплева о Мировой душе – по сути, есть развернутое в непонятные, вычурные слова о людях, львах, орлах и куропатках предупреждение, посылаемое нам Мировой душой из самих недр бытия. Хочется назвать его *упреждающим предупреждением*. Это сигнал тревоги, позднее изысканно оформленный Чеховым в виде «звука лопнувшей струны».

Ключевые слова: Чайка, тень Чайки, Мировая душа, символ, чучело чайки, полёт, крылья, «Птицы», «Чайка по имени Джонатан Ливингстон», Чехов, Дю Морье, Хичкок, Бах, «скелет в шкафу», ужас, птицы, небо, море, притча.

Gul'chenko, V. V.

**Shadow of a “Seagull”
Anton Chekhov and Richard Bach’s “Seagulls”
and Daphne du Maurier and Alfred Hitchcock’s “Birds”**

Abstract. The plays by “messenger Chekhov” reflect a process of the characters’ awakening of their destiny, which was once known to the ancient tragedy, and in the XX century was taken after Chekhov by Joyce, Proust, Faulkner, Marquez, and the playwrights associated with the Theater of the Absurd. In this article, “The Seagull”, its plot and its central image/symbol are juxtaposed with parable short stories and a parable movie appeared after Chekhov’s times (“The Birds” by Daphne du Maurier and Alfred Hitchcock, “Johnathan Livingston Seagull” by Richard Bach). Bottom line, failed *flight attempts* are what “The Seagull” is about. Also, Konstantin Treplev’s opus about the Soul of the World is essentially a warning, evolved into an incomprehensible and pretentious statement about people, lions, eagles, and partridges, that has been sent by the Soul of the World straight out of the bowels of existence. One would want to call it a *pre-emptive warning*. It is an alarm signal that was later elegantly formulated by Chekhov as a “broken string sound”.

Key words: “Seagull”, shadow of a Seagull, Soul of the world, symbol, stuffed seagull, flight, wings, “Birds”, “Johnathan Livingston Seagull”, Chekhov, Du Maurier, Hitchcock, Bach, “skeleton in the closet”, horror, birds, sky, sea, parable.

¹ Вторая редакция статьи, уточненная и дополненная. Первая публикация: Вопросы театра. 2008. № 1-2. С. 160-171.

«Чем выше летает чайка – тем дальше она видит».
Ричард Бах. «Чайка по имени Джонатан Ливингстон»

«На птиц что-то нашло...»
Дафна Дю Морье. «Птицы».

Что-то нашло на птиц или все же, прежде всего, на людей? Вот корневой вопрос, в поисках ответов на который мы можем сопоставлять чеховскую пьесу с рассказами-притчами и притчей-фильмом, появившимися уже в послечеховское время.

«То, что он поначалу принял за буруны, были белые чайки, – читаем мы в рассказе “Птицы” английской писательницы Дафны Дю Морье. – Сотни, тысячи, десятки тысяч... Они поднимались и падали вместе с волнами, держа головы по ветру, будто мощная боевая флотилия, бросившая якорь в ожидании прилива. Чайки заполняли все видимое пространство. Они двигались развернутым строем, бесконечными, тесно сомкнутыми рядами, колонна за колонной. Будь на море штиль, они покрыли бы белым облаком весь залив, голова к голове, тело к телу. И только восточный ветер, нагонявший высокие волны, по временам скрывал их от глаз» [Дю Морье 2004: 18-19].

Море и чайки неожиданно воссоединились в такой вот буквальный образ: *море чаек* – ведь их, действительно, собралось здесь целое море. Произошло гигантское умножение символа, его грандиозная мутация. Кажется, к той одной случайно убитой больше ста лет назад чайке прибавились все народившиеся за это время новые особи – и вот теперь эти, *живые*, мстят за ту, *мертвую*.

И вовсе не случайно, например, в спектакле «Вишневый сад», над которым довелось работать, нагулявшаяся по полям Шарлотта возвращается к концу второго акта не только с ружьем, но и с подстреленной из него случайно чайкою: *та самая Чайка* тут выступает в качестве призрака – *тени Чайки*. Напоминание о *той самой Чайке* представляется уместным именно в момент, когда уже прозвучал в первый раз «звук лопнувшей струны» и исполнил свое краткое соло Прохожий.

«Согласно поверью, – указывает Л. Карасев, – убитая чайка приносит несчастье. Треплев застрелил чайку, не скрывая своей готовности разделить ее участь и быть убитым самому. Так и случилось: погибшая птица сделала все, чтобы наказать убийцу. Чеховская “Чайка”, увиденная таким образом, становится историей осуществившейся мести, историей о преступлении и наказании» [Карасев 2001: 208]. «В “Дяде Ване” или “Вишневом саде”, – добавляет далее исследователь, – в подобных положениях есть хотя бы намек на то, что “наказание” как-то соотносено с “виной”. В “Чайке” же бессмысленность и жестокость жизни явлены с наибольшей резкостью и решительностью» [Карасев 2001: 213]. Так вот, эти самые мотивы бессмысленности и жестокости жизни сближают старую чеховскую пьесу с относительно новым рассказом Дю Морье и в еще большей степени с фильмом Хичкока. Иногда даже начинает казаться, что кинематограф Хичкока весь вышел из чеховских «Чайки» и «Вишневого сада», как русская литература – из гоголевской «Шинели». «Звук лопнувшей струны» из «Вишневого сада», равно как и грозный вестник его Прохожий, – есть резко усиленный сигнал бессмысленности и жестокости жизни. Финал «Вишневого сада», как известно, подводит нас к порогу трагедии: в наглухо заколоченном доме забывают старого человека – чистой воды триллер.

Получается, что в чеховской пьесе «Чайка» наметилось, а в «Вишневом саде» умножилось и закрепилось то, что еще не произошло, но что, увы, вполне может когда-нибудь произойти. И произойдет:

«...прислушиваясь к треску расщепляемого дерева, Нат (герой рассказа Дю Морье. – В. Г.) думал о том, сколько же миллионов лет в этих жалких птичьих мозгах, за разящими наотмашь клювами и острыми глазами, копился всеокрушающий инстинкт ненависти, который теперь прорвался наружу и заставляет птиц истреблять род человеческий с безошибочным автоматизмом умных машин» [Дю Морье 2004: 57-58]. Данный инстинкт ненависти мог бы, наверное, объяснить тот же чеховский Астров, на чьи экологические воззрения ныне все чаще стали ссылаться, столкнувшись с хищническим отношением человека к природе: она-де, мол, и мстит теперь за причиненный ущерб. Все это, конечно, так – но стоит ли ради подобных утверждений писать пьесы или рассказы, ставить спектакли, снимать фильмы? Зачислять Астрова, а вместе с ним и Чехова в публицисты – дело малополезное.

Треплевские «люди, львы, орлы и куропатки» трансформировались в другом уже рассказе Дю Морье «Синие линзы» в гадюку (милейшая няня), ястреба (муж Маде Уэст), лань (сама Маде Уэст), которую окружающее ее хищное зверье выбрало сегодня на ужин. Надо ли говорить, что в столь идеальных условиях естественного отбора, напрочь исключаящего такое понятие, как «жестокость», завтра в качестве следующего ужина может быть выбран каждый... И тогда рано или поздно «холодно, холодно, холодно», «пусто, пусто, пусто» и уж, тем более, «страшно, страшно, страшно» неминуемо сделаются приметамы самой что ни на есть будничной реальности. Кстати, говорят, что ужас рассказа Дафны Дю Мюрье воплотился не только в фильм, но и в самую жизнь: в 2001-м году на сына писательницы и его жену действительно напала стая обезумевших чаек. (Быть может, птицы тем самым «отблагодарили» их за написанный матерью рассказ – кто знает...) Не случайно и фильм Хичкока не имеет привычного титра «Конец», а как бы завершается вселяющим новые тревоги многоточием. А чем, скажите, заканчивается чеховская «Чайка»? Константин Гаврилович только что застрелился; мать его еще не ведает об этом; Нина пока тоже – да она и без того, кажется, навсегда вышиблена с благополучной колеи жизни; Сорин не сегодня-завтра умрет; Маша уже давно несчастна и, не смущаясь, носит траур по своей жизни; Полине Андреевне уже никогда не быть обласканной Дорном и т. д. и т. п. – одним словом, на «пять пудов любви» тут приходится двадцать два пуда несчастий. Чучело чайки, извлеченное из шкафа, настаивает быть возвращенным из небытия – оно нуждается в неременном признании в людской памяти. В качестве «скелета в шкафу» чучело таит в себе не тайные, а явные угрозы. Предфинальная сцена последней встречи Треплева с Ниной выглядит уже не абстрактным «декадентским бредом», как фрагмент его спектакля о Мировой душе, а самой что ни на есть мистической явью, своего рода печальным завершением того старого спектакля. Сцена выдержана в духе шекспировского явления тени отца Гамлета: Нина тоже возникает в этот ненастный осенний вечер, словно *тень Чайки*. И всё, заметьте, подготовлено к тому: буйствует, негодует природа, жалкие остатки былой сценической площадки на берегу озера пугают и видом своим, и тревожными звуками, рождаемыми набегавшим ветром. Кажется, вот-вот оживет чучело чайки... Близится миг расплаты. Стремительно растет тревога Треплева, объяснимая, как замечает Л. Карасев, тем, что чеховский герой полагал, будто «история с чайкой ушла в прошлое, а оказалось, что *убитая птица все это время находилась рядом с ним в одном доме*» [Карасев 2001: 211]. По мысли Карасева, «мертвая чайка вполне реально, а не только символически – через Нину и Тригорина – влияла на ход событий. А уж когда она объявлялась на сцене сама, то это были явления самой смерти. В первый раз, стоя возле убитой чайки, Треплев пообещал убить себя,

во второй, когда чучело достали из шкафа, исполнил свое обещание. Мертвая чайка была не какой-то отвлеченной идеей или символическим воспоминанием – она была абсолютно реальна и все время находилась совсем рядом с людьми в самом центре дома» [Карасев 2001: 238-239]. Эту «абсолютную реальность» чайки хочется, однако, поставить под сомнение: реальное чучело реальной чайки на сцене – все-таки *образ* птицы, а не сама птица. Другое дело, что на чайку здесь, действительно, возложены функции «скелета в шкафу», что условность эмблемы совпала с безусловностью ее воплощения у самого автора пьесы, что здесь «носителем исходного смысла была птица» [Карасев 2001: 240].

Функцию «скелета в шкафу» Чехов, между прочим, возлагает и на Нину Заречную: именно она, *тенью Чайки* появившись в четвертом акте пьесы, подтолкнет Треплева к гибели.

Есть, правда, одно огорчающее обстоятельство: за гибель Нины-Чайки в поэтическом смысле выпало ответить Треплеву; а почему бы Тригорину не ответить за реальные страдания Нины, буквально взятой беллетристом-трудооголиком когда-то на карандаш, а потом так безобразно дописавшим сюжет о ней в самой жизни? Нашему мастеру слова всё нипочем: страдать выпало другим, ему же доверено судьбою лишь *описывать* страдания – и никакой жареный петух или, тем более, живой его пока за это в темечко не клюнул...

По сути, в этой чеховской пьесе действуют несколько «птиц» – сюда с разной степенью условности можно причислить, помимо Нины, и Аркадину, и, наверное, Машу, уже не говоря о *той самой Чайке*, которую подстрелил Костя. Все они, в конце концов, и «заклюют» героя. А тот же Сорин – «человек, который хотел»? Он тоже, по существу, есть *неслучившаяся* Чайка.

Если же полагать Нину Чайкой *случившейся*, то тогда она, некогда случайно убитая, появляется в четвертом действии пьесы уже как *предвестница смерти*, настаивая на отмщении, каре за содеянное. Акт вынужденной агрессии Чайки есть следствие людской жестокости и несправедливости. Этот «сюжет для небольшого рассказа» получил многократное развитие и продолжение в литературе и искусстве XX-го века и, обретая к тому же множество все новых трактовок, уже давно сделался *большим – романным, эпическим* сюжетом.

В пьесах «провозвестника Чехова» происходит процесс осознания героями своей судьбы, когда-то знакомый античной трагедии, а в XX-м веке вслед за Чеховым продолженный Джойсом, Прустом, Фолкнером, Маркесом, драматургами «театра абсурда».

XIX-й век стал последним столетием, удерживавшим массовое сознание обитателей нашей планеты в пределах земного пространства.

К началу XX-го века сознание это было уже достаточно подготовлено, чтобы признать решительно обновленный взгляд человечества на себя. Взгляд не по принципу зеркального отражения, а как бы со стороны – третьим зрением. Если под первым полагать взгляд снаружи, а под вторым – взгляд изнутри. Минувший век был веком Чехова и Эйнштейна.

Век XXI-й, едва успев начаться, похоже, резко потянул человечество назад, предвещая хаос и смятение. Абсурд реальной жизни бросил вызов театру абсурда, в фундамент которого, как известно, одним из первых заложил свой камень и Чехов.

Чехов начинал свой поиск «относительности» при участии, в частности, Треплева, а осуществил его наиболее полно в «Вишневом саде» – первой классической пьесе театра абсурда.

Декадент Треплев в присутствии беллетриста Тригорина попытался вывести у символиста Чехова художественную формулу Мировой души. Получилось любопытно, но «холодно» и «пусто».

Формула так и осталась формулой.

У беллетриста Тригорина было основание чувствовать свое несомненное превосходство над декадентом Треплевым: Косте так и не удалось превзойти старшего товарища по литературному цеху – он потерпел профессиональное поражение. Но Треплев, кем бы, собственно, он ни был, пошел аккуратно гамлетовским путем: стал доискиваться смысла жизни.

Устроивший «мышеловку» для других, Треплев попал в нее сам.

Сцена «мышеловки», подразумеваемая в «Чайке», лишь отталкивается от Шекспира, поддерживаясь неким фабульным сходством. Далее же внимание автора концентрируется не на любовных приключениях матери и ее «милого друга», не на новых формах искусства, а на новых, Треплеву пока еще непонятных, *формах самой жизни*.

Опус Константина Треплева о Мировой душе – по сути, есть развернутое в непонятные, вычурные слова о людях, львах, орлах и куропатках *предупреждение*, посылаемое нам Мировой душой из самих недр бытия. Хочется назвать его *упреждающим предупреждением*. Это сигнал тревоги, позднее изысканно оформленный Чеховым в виде «звука лопнувшей струны».

Последняя пьеса Чехова «Вишневый сад» заканчивается началом нового движения – движения в никуда, в будущее, которого нет, где «холодно» и «пусто», где, видимо, и обитает Мировая душа...

Если полагать век «Чайки» *случившимся веком*, то нельзя не признать в Треплеве одного из центральных персонажей этого века – как личность, традиционно оппозиционную торжествующему искусству и торжествующему быту.

Мейерхольд, игравший Треплева в театре, и Треплев, которого Мейерхольд, в сущности, воплощал в жизни, с течением времени слились в некий двуединый образ человека-художника и художника-человека. Образ настолько живой и объемный, что он и поныне способен пленять вечной своей неразгаданностью.

«Треплев, – указывает Д. Рейфилд, – не одним Чеховым выдуман. Он представляет собой полупародию, полусилуэт декадентства, которое решило, по словам Акселя, героя Вилье-де-Лиль-Адама, что “Жить – слуги будут жить за нас”. То есть точно так, как хозяева и слуги в “Вишневом саде”» [Рейфилд 1995: 80].

Если довести до логического конца эту декадентскую обращенность не во-вне, а во-внутрь себя, то получится, что «жить» – это вообще удел исключительно «слуг» и, шире, любых представителей «ненавистой эпохи мерзких рож» (Des Esseintes)², а *наслаждаться жизнью*, на равных взаимодействовать с нею – привилегия «хозяев», то бишь символистских художников, признающих лишь одну природу – природу творчества. По их не просто мнению, а убеждению: не жизнь богаче выдумки, а напротив – выдумка много богаче и перспективней жизни. Это «слугам» достаточно – жить, «хозяевам» же выпало несравненно большее – играть с жизнью.

Обнаруживая разницу между раннеромантическим и позднеромантическим, или символистским, мышлением в литературе, выражающуюся, прежде всего, через отношение к природе, исследователь творчества западных символистов В. М. Толмачев отмечает: «Если ранний романтизм немыслим без опоры на натурфилософию и ее алле-

¹ Des Esseintes – герой-декадент из романа К. Гюисманса «Наоборот».

горизм (предполагающий, по слову У. Блейка, познание макрокосма через микрокосм – Абсолюта через “песчинку” и “чашечку цветка”), то поздний вовлечен в бунт против естества, против *natura naturans* (то есть природы естественной). Символизм явно предпочитает “сотворенную природу” (*natura naturata*), в “зеркало” которой, созданное согласно воле художника, должно смотреться бытие, тронутое “грехом несовершенства”» [Толмачев 1995: 435].

В начале 1880-х во французской культуре достигает своего пика бунт против позитивистских доктрин и выросших на их основе литературных течений – натурализма и реализма. Антипозитивистская реакция в литературе выразилась, в свою очередь, в двух основных формах – декадентской и символистской, сосуществовавших по принципу притяжения-отталкивания [см.: Косиков 1993]. В частности, по замечанию Г. К. Косикова, сентименталистской и романтической «прекрасной душе» противопоставлялась так называемая декадентская «душа» (ключевое для лирики «конца века» слово).

«Разница же между обоими литературными направлениями ярче всего проявлялась в том, – указывает далее Г. К. Косиков, – что декадентская “душа” стремилась всеми силами отгородиться от отвратительной для нее действительности, замкнуться в собственной скорлупе, изолировавшись даже и от чужих “душ” (если она и хотела контакта с людьми, то прежде всего такого, при котором “другие” должны тебя понимать, а не ты – понимать других), тогда как символистская “душа”, напротив, мечтала не о том, чтобы отвергнуть мир, а о том, чтобы его превозмочь, томилась по воплощенности, искала слияния индивидуальных “я” как друг с другом, так и с “душою мироздания” (по Треплеву, с Мировой душой. – В. Г.), тем самым противостоя имморалистическим, а зачастую и разрушительно-нигилистическим настроениям “упадочников”» [Косиков 1993: 30-31].

«Провозвестником литературы завтрашнего дня», по запоздалому определению Андре Жида (1925), стал, в частности, Лотреамон (литературный псевдоним), он же Изидор-Люсьен Дюкасс, написавший свои знаменитые «Песни Мальдорора» в возрасте Треплева. Да и опыт, отразившийся в его «Песнях...», был, прежде всего, великолепным отражением предельной начитанности – это был именно книжный, а не житейский опыт.

Европейский литературный романтизм сделался у Лотреамона объектом подражания и стилево оформился в виде так называемой «утрированной имитации». Судите сами:

«...Жуткая зимняя ночь стоит над миром – ночь, когда буйствуют враждебные стихии, когда в ужасе трепещут смертные, когда юноша, если он таков, каким был в молодости я сам, замышляет жестокую расправу над своим другом. И воет ветер... твой голос, ветер, унылый вой, наводит тоску на человека: человек и ветер – божьи дети; в последний мой миг на этом свете, о ветер, промчи меня, как тучу, на своих скрипучих крыльях – пронеси над миром, так жадно ждущим моей смерти. Чтоб я тайком полюбобался напоследок обилием примеров злобы человеческой (приятно, оставаясь невидимкой для своих собратьев, поглядеть, чем они занимаются).

Орел и ворон, и бессмертный пеликан, и дикая утка, и вечный странник-журавль – все вострепелось в поднебесье, задрожат от холода и при ликующих вспышках молний увидят, как пронесится *чудовищная, ликующая тень* (курсив наш. – В. Г.) Увидят и замрут в недоуменье. И все земные твари: гадюка, пучеглазая жаба, тигр, слон; и твари водяные: киты, акулы, молот-рыба, бесформенные скаты и клыкастый морж – воззрятся на сие вопиющее нарушение законов природы. А человек, стеная, трепеща, падет на землю ниц. Уж не потому ли, что я превосхожу вас всех в жестокости, против которой я

и сам бессилён, ибо она врожденная, – не потому ли вы простерлись предо мною во прахе? Иль я кажусь вам невиданным доселе небесным знамением, вроде роковой кометы, окропляющей кровью тьму кромешной ночи? (И правда, из моего огромного и черного, как грозовая туча, тела на землю льется кровь.) Не бойтесь, дети мои, я не прокляну вас. Велико зло, что вы причинили мне, велико зло, что причинил вам я, – слишком велико, чтобы оно могло быть преднамеренным. Вы шли своим путем, а я – своим, но одинаково порочны были эти пути. Столкновение двух подобных сил было неминуемо и оказалось роковым для вас и для меня...» [Косиков 1993: 295-296].

Не правда ли, сильно напоминает опус Константина Треплева?

Сопоставление этого сочинения с «Песнями Мальдорора»³ (написанными в 1869-м, но широко изданными лишь в 1890 году), равно как и фигур их авторов, нуждается в специальном рассмотрении, пока же ограничимся лишь этим примером. К тому же не стоит забывать и того обстоятельства, что пьеса Треплева «только отчасти может вменяться Чехову, сочинившему ее ради обрисовки своего персонажа, – Чехов отвечает за пьесу Константина Треплева не более, чем Пушкин за стихи Владимира Ленского» [Берковский 1969: 140]; Чехов, как мы знаем, «отвечает» еще и за сочинения беллетриста Тригорина.

«...в “Чайке”, – как подчеркивает Л. Карасев, – произошла вещь действительно небывалая: исходный импульс, который по законам “нормального” повествования должен был раствориться, метафоризироваться, уйти в “содержание”, никуда не исчез. Убитая чайка возродилась не только символически – в Нине Заречной, но и вполне реально: в нужный момент она вышла из шкафа и сделала свое дело» [Карасев 2001: 214]. В таинственной, сумеречной атмосфере сцены появления *другой Нины («убитой Чайки»)* в четвертом действии, и действительно, между прочим, может померещиться, что она, словно привидение, появилась из шкафа, предваряя извлечение чучела из него.

Столь же очевидной реальностью становится фантастически жестокое поведение птиц в рассказе Дю Морье и фильме Хичкока. Наибольший ужас вселяет как раз неожиданно повсеместно воцарившаяся будничность происходящего: невероятное исключение буквально на наших глазах становится единственно возможным правилом. Слабенькая надежда на то, что «заграница (в данном случае Америка) нам поможет», тает, не успев окрепнуть. И очень скоро не остается сомнений, что все птицы на земле теперь будут вести себя так – и только так. Америка тут не спешит помочь и самой же себе, ибо действие фильма Хичкока перенесено из Англии как раз в Америку, в калифорнийскую глухомань, на берег залива – идеальное место для тех же чеховских «сцен из деревенской жизни». (Кстати, примерно в этих же местах однажды, прогуливаясь по туманному берегу калифорнийского канала Белмонт Шор, другой американский писатель, Ричард Бах, услышал голос, который произнес слова: «Чайка по имени Джонатан Ливингстон».) Усадьбное местоположение дома, где происходит действие чеховской «Чайки», сохраняется, по существу, и в картине Хичкока, который сам пояснил это так в своей беседе с Франсуа Трюффо: «Я инстинктивно чувствую, что страх можно усилить, обособив дом, так что некуда будет обратиться за помощью». Ряд эпизодов его фильма, где запершиеся в доме люди обороняются от птичьих атак, напоминают нам сцену последней встречи Нины Заречной и Треплева.

Леонид Липавский в известной своей работе «Исследование ужаса» поделился таким вот, как будто из повседневности («такой день») почерпнутым наблюдением: «В

¹ Подсказано С. М. Бархиным.

такой день вы идете по лугу или через редкий лес, не думая ни о чем. Беззаботно летают бабочки, муравьи перебегают дорожку, и косым полетом выскакивают кузнечики из-под ног. День стоит в своей высшей точке. Тепло и блаженно, как в ванне. Цветы поражают вас своим ароматом. Как прекрасно, напряженно и свободно они живут! Они как бы отступают, давая вам дорогу, и клонятся назад. Всюду безлюдно и единственный звук, сопровождающий вас, это звук собственного, работающего внутри сердца. Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: время готовится остановиться. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом! Птица летит в небе и с ужасом вы замечаете: полет ее *неподвижен* (курсив наш. – В. Г.)» [Липавский 1993: 77]. Еще один «сюжет для небольшого рассказа»...

Существует большая разница между самостоятельно прерванным полётом и полётом *остановленным*. В этом стоп-кадре вечности ужас охватывает вас не от картинки, в общем-то напоминающей обычную фотографию, а от того, что под тормоз попадает само движение жизни, выворачивая наизнанку пространство и время; что останавливается пульс в кровотоках самого вашего нутра – вашей души, и не важно, что сейчас вашей, ведь вообще она – многотриллионно-миллиардная частица «общей мировой души». *Остановленный* полёт одинокой птицы в чеховской «Чайке» обернулся в «Птицах» Хичкока грозным нашествием огромной разъяренной стаи, нацеленной на месть и уничтожение. Может быть, эта тысячекрылая агрессивная стая делегирована самой Мировой душой, чтобы навсегда отбить у человечества охоту быть Охотником?.. В этом – полётном – измерении конфликт чеховской пьесы «Чайка» можно рассматривать как противоречия между *Чайкой* (птицей) и *Охотником* (человеком). У Дю Морье и Хичкока эти противоречия неожиданно, по-достоевскому «вдруг» обостряются – и ситуация выходит из-под контроля. У Чехова ситуация куда более будничная, но подспудное превалирование в сюжете пьесы мотива *необходимости полёта* выявляет обострения между «оптичиванием» человека и «очеловечиванием» птицы – в поле действия символа *Чайки*, разумеется.

В сюжете фильма Хичкока люди изрядно потеснили птиц. Хичкок, если можно так выразиться, «очеловечил» рассказ Дю Морье: у нее люди и птицы существуют как бы в параллельных мирах, которые вдруг пересекаются самым трагическим образом; в фильме Хичкока, как и в пьесе Чехова, птицы вмешиваются во взаимоотношения людей, пытаются, пускай и самым беспардонным образом, *соучаствовать* в их жизни. Хичковские чайки много ближе чеховской Чайке, чем пернатые персонажи Дю Морье.

Чайки Хичкока наказывают людей за их вину перед другими людьми, тем самым как бы пытаясь предотвратить их предстоящие недобрые поступки. Первый налет птицы на героиню фильма, красотку Мелани (Типпи Хедрен), легко истолковать как своего рода жест предостережения; далее фигурируют еще два подобных жеста, несколько более ощутимых; но уже затем разбушевавшиеся птицы в своем поведении не ведают пощады – более всего здесь достается детям и женщинам. И это – не случайный мотив. Хичковская версия рассказа Дю Морье выполнена в жанре изящной мелодрамы в ажурной оправе «саспенса»: с одной стороны, действие картины напоминает старые, добрые «Римские каникулы», с другой же стороны – элегантен, как сам создатель фильма, «ужастик», приключившийся вдруг в уик-энд в калифорнийском «медвежьем углу» Бодега Бей.

Для поддержания данной сюжетной конструкции авторы фильма вводят еще одну группу пернатых – пару неразлучников. Эти птицы, купленные в зоомагазине в подарок

Кэти, малолетней сестре героя фильма Митча Бреннера, – *хорошие* птицы. Во всяком случае, пока они в клетке. Остальные же птицы, вольно перелетающие куда угодно, оказываются вдруг злейшими врагами людей. Может, у них в птичьем их мире, все дело тоже в «воле», которая, по неколебимому убеждению чеховского Фирса, равнозначна «беде»?..

Леонид Зорин в своем монологе «Он», написанном от лица Чехова, выразится так: «Русская жизнь не любит свободы, ибо свобода творит судьбу – отдельную, а порой и единственную. Русская жизнь любит общность, ценит оседлость, не терпит странничества, лес ей всегда милей, чем степь» [Зорин 2006: 7-8].

В аллегорической поэме персидского автора Атгара «Беседа птиц», появившейся около 1175 года, стаи птиц, ведомые мудрым удодом, отправляются в путешествие на гору Каф, дабы обнаружить там Симурга, своего повелителя – некую вещую птицу, наделенную наивысшими полномочиями. Преодолев множество препятствий на своем пути и, в частности, семь долин – «долину искания», «долину любви», «долину познания», «долину удовлетворения», «долину единения», «долину экстаза» и достигнув наконец «долины исчезновения», они с изумлением обнаруживают, что Симург – это *они же сами*, оставшиеся в живых тридцать птиц (в переводе с фарси, кстати, ‘си мург’ и означает ‘тридцать птиц’). Чеховскую Чайку тоже хотелось бы отнести к числу этих *последних* тридцати птиц – вписать в *Симургаду*, но сюжет самой пьесы тому сопротивляется. Хотя если транспонировать коллизии персидской поэмы в фабульный ее слой, то кажется, что и здесь завязывается что-то подобное: вместо круга тридцати избранных вырисовывается круг семерых, где в каждом можно выявить признаки Чайки, обнаруживаемые в разной степени и в разное время.

«Беседа птиц» – это, по замечанию исследователя, «один из самых оригинальных каламбуров в персидской литературе, превосходно выражающий тождество души с Божественной сущностью» [Шimmel 2012: 303]. Впоследствии древняя легенда о царе птиц Симурге найдет отражение и в других литературах; например, уже в наши дни она будет сходным образом пересказана Борхесом в «Книге вымышленных существ». А Питер Брук перенесет ту же «Беседу птиц» на театральную сцену – его заинтересует язык, на котором общаются птицы. «У зова каждой птицы, – напишет потом режиссер, – свой звук и ритм, не имеющие точного эквивалента в музыке, и это лишает слушателя каких-либо ассоциаций» [Брук 2005: 263]. Любая живая музыка, считает Брук, может затронуть сердце любого человека без всяких различий, и потому в орбиту его исканий попадает то, что соответствует этому феномену в театре – не только в театральной музыке, но и в формах, жестах, движениях, положениях; элементы, которые могут быть признаны общечеловеческими, а потому – настоящими. В случае с «Беседой птиц» Брук и его артисты, экспериментировавшие и в самом «орнитологическом балете», и, в меньшей степени, в контактах с аудиторией, искали буквально *птичий язык* как вероятную разновидность театрального праязыка, небезуспешно пытаясь своим человеческим умом проникнуть во внутренний мир (ведь в каком-то ином своем качестве – хотя бы «куриного ума» – он наверняка у пернатых наличествует), в тайны их поведения. То есть они заглянули туда, куда дерзко и безоглядно шагнул в своей повести Ричард Бах, буквально выдвинув в качестве героя птице-человека. Перефразируя известные слова Пиранделло «драма заключена в нас, мы сами – драма», можно было бы выразиться в данном случае так: птицы заключены в нас, мы сами – птицы. В этой увлекающей в небесные и наднебесные дали вариативности крылатого символа еще немало затаившихся, нераспознанных значений и смыслов. В открывшемся контексте уже по-новому

воспринимается, например, и хрестоматийная фраза из отечественной классики «Отчего люди не летают?» Летают, да еще как – и не только во сне, но и наяву... В конце концов, о чем пьеса «Чайка» – о неудавшихся *попытках полёта*...

Стаи птиц, прорывающиеся к истине ценою многих и многих жертв, кажется, мало походят на агрессивных пернатых своих сородичей, изображенных в рассказе Дю Морье и фильме Хичкока. На поэтическом языке выражение «увидеть Симурга» означает осуществить несбыточную мечту. А если представить себе, что охваченные хищническим инстинктом птицы Дю Морью и Хичкока приносили себя в жертву как раз ради *познания*, во имя *познания*? Такое предположение может показаться обидным людям, ставшим жертвами птиц на их пути к *познанию*.

Быть может, в «Птицах» Дю Морье и Хичкока сам фантомный Симург, никому не видимая вещая птица, приняв на время акции конкретный реальный облик, всю массу трехсоттысячеклювого, шестисоттысячекрылого своего существа обрушил вдруг на людей, нарушивших что-то чрезвычайно важное во взаимоотношениях с окружающим их миром. А пьеса Треплева о Мировой душе (или, если хотите, все о том же вещем Симурге) и живописует нам то, что осталось после великого нашествия птиц – после осуществления справедливого возмездия.

Можно сказать, что в мире пьесы Чехова «Чайка», как и в указанных произведениях Баха и Дю Морье, летают, действуют, присутствуют «лишь алхимические птицы – птицы-символы, видимые другим чувством – слухозрением». Именно таких птиц обнаружила исследовательница творчества А. Введенского в его сочинениях [Антанасиевич 2005]. В алхимических текстах, указывает она, мы встречаем многообразие животных символов, сходных (что важно для нас) с описанными в «Мировой душе» Константина Треплева, – красных львов, белых орлов, оленей, единорогов, крылатых драконов и змей. «Но именно птицы, – пишет далее И. Антанасиевич, – являются основными символическими фигурами, на которые опирается процесс трансформации. Алхимики использовали традиционные для мифологии образы птиц в качестве символов для описания алхимического преобразования, поскольку птицы представляют собой переход от физического (земля) к метафизическому (небо). Птицей алхимик обозначал душу, устремляющуюся вверх, освобождающуюся от плена тела, взыскующую небесного света, душу, которая, тем не менее, должна вернуться в земное сознание по завершению медитативного опыта. Символизируя переход между физическим и духовным мирами, птицы выражают определенный архетипический опыт, с которым сталкивается душа, проходя этапы алхимического преображения – от нематериального к материальному» [Антанасиевич 2005].

В произведениях Чехова и Дю Морье присутствует взгляд с земли на небо, у Баха, напротив, взят абсолютно иной ракурс – он взглядывает на землю с неба: небеса, по мысли Баха, это не место и не время, небеса – это достижение совершенства [Бах 2004: 75]. Эта оппозиция *земли* и *неба* красноречивым образом отзывается в нравственных терзаниях Треплева, тождественных, на что указывал сам автор, страданиям Гамлета, – она так распределяется в поэтической структуре чеховской и шекспировской пьес: Константин уподобляет свое несчастье «высохшему озеру», утекшему вдруг в землю; Гамлет же в аналогичной ситуации воспринимает небо, эту «величественную кровлю, сверкающую золотым огнем», как «смешение ядовитых паров» (пер. А. Кронеберга).

Чехов и Дю Морье наблюдают происходящее глазами людей, Бах – глазами Чайки. Отсюда выстраивается и принципиально другая система уподоблений, к которым прибегают автор повести-притчи и ее герой Чайка Джонатан Ливингстон.

«Чайка» Ричарда Баха безоглядно бросает вызов пространству и времени – и в этом смысле, в сопоставлении с той же чеховской «Чайкой», она ощутимо полнее напоена атмосферой *полета*. «Линия полета символически соединяет небо и землю, взлетает в свет», – пишет С. Курбатов [Курбатов 2005]. Уровни полёта, по мысли исследователя, предстают у Баха ступенями физического и духовного совершенства, этапами посвящения в полноту бытия как реальности космического. Там, где «скорость – это мощь, скорость – это радость, скорость – это незамутненная красота» [Бах 2004: 33], происходит чудо, суть которого в трансформации личности, мира, судьбы [Курбатов 2005]. *Полёт* в притче Баха становится единственно верной формой существования вообще, фактически он уподобляется самой жизни.

«После победы над пространством остается только Здесь. А после победы над временем – только Сейчас», – читаем мы у Баха. В чеховской же пьесе мы имеем дело с *Там* и *Всегда*, что значительно расширяет границы пространства и времени, но затрудняет, соответственно, путь к победе, если таковая в данном случае вообще возможна. Повесть Баха энергично устремляет нас в некие наднебесные выси, где, казалось бы, ощущение свободы априорно должно быть много полнее, равно как и много больше поводов для воодушевления здесь должно обнаруживаться. Но не тут-то было.

У Баха идет речь не просто о соседнем с Землею пространстве, а о внеземном, если хотите, *потустороннем*, *другом* мире, находящемся в *другом* измерении, где только и возможно во всей полноте ощутить разницу между независимостью человека и независимостью неба. Вот почему историю баховского героя уподобляют истории бодхисаттвы – буддийского святого, который, освободившись от пут земных обязательств, обнаружил в себе, однако, *другие* силы – силы высшего порядка, побудившие его вернуться обратно, дабы помочь страждущим своим соплеменникам. И вот почему возникает соблазн соотнести ведущий мотив этой повести с финальным монологом чеховской Сони из «Дяди Вани»: «Мы отдохнем! <...> мы увидим все небо в алмазах». Герой Ричарда Баха его как раз и увидел – но «небо в алмазах» не становится тут конечной субстанцией, автор прокладывает лоцию пути своего героя все выше и выше, пока того, как и вышеуказанного буддийского святого, не потянет на грешную Землю – туда, где он категорически не поладил с «общностью», то бишь со Стаей.

Чайку Заречную тоже, в конце концов, потянет обратно – но она вернется туда потерянной и обессиленной, сбившейся с пути. Чайка же Джонатан возвратится на Землю полным энергии дальнейшего совершенствования, почерпнутой им из недр инобытия. Покинув Землю *учеником*, он отправится в обратный путь *учителем*.

Совершенство достигается обретением знания, полагает Ричард Бах. Процесс этот практически бесконечен – и счастлив тот, кто хоть однажды поучаствует в нем.

Добавим еще и то, что герой повести Баха – пернатое существо *мужского рода*.

Из этой пары – чеховской Чайки по имени Нина Заречная и баховской Чайки по имени Джонатан Ливингстон – могла бы, наверное, образоваться крепкая литературная семья, если бы они не летели, так сказать, в прямо противоположные стороны: Нина – вниз, Джонатан – вверх.

«Я – чайка, я люблю летать», – так осознает Джонатан свое предназначение.

«Я – Чайка!» – откровение чеховской героини достигнет спустя полвека пределов маленькой повести американского автора. И кто возьмется теперь отрицать, что «Мировая душа» в осознании другой чеховской Чайки по имени Константин не есть попытка прорыва в те же самые доступные Чайке Джонатану околоземные миры или, скажем еще и так, не есть поиск все того же Симурга с преодолением семи долин страданий, где

и «холодно, холодно, холодно», и «пусто, пусто, пусто», и «страшно, страшно, страшно»?..

У Чайки по имени Константин менее завидная судьба, нежели у его баховского потомка Джонатана. Константин осилит лишь малую часть этого поистине тернистого пути и погибнет, как и большинство тех, кто не попал в заветное число «си мург» – тридцать. 31-й он или 2615-й – не суть. Он не преодолел великого пути познания. И он, и Нина *предали полёт, дрогнули*. Вот почему каждый из них к концу сюжета – носитель уже другого символа: не Чайки, а *тени Чайки*. Вместе с тем только они двое оказались способны к *полёту* – это и выделило их в человеческой Стае, сделало «птицами-единомышленниками».

В стихотворении уже цитированного С. Курбатова есть такие строки:

Уходит время в черную дыру,
Ложатся блики солнца поутру
Морщинами на лица дорогие.

И, пробираясь через ворожбу,
Я понимаю: и мою судьбу
Холодным ветром к берегу причалит.

И кто-то отзовется на печаль
В момент, когда бессмысленно крича,
В морской песок уходят тени чаек... [Курбатов 2005]

Только что сказанное не отрицает, однако, самой необходимости полёта, стремления воспарять к инонебесным высям. Любое другое поведение сродни поведению земных учеников Джонатана, которые искренне не могли себе представить, что «полёт идей – такая же реальность, как ветер, как полёт птицы».

Разумеется, соотносимые с пьесой о Нине и Константине произведения Дю Морье (1952), Хичкока (1963) и Баха (1970) обладают разным художественным потенциалом. Но все они, как могут, так или иначе развивают и обогащают символику чеховской «Чайки», побуждая нас пребывать в тревожном ожидании вселенских перемен.

«Мы отдохнем!» – как бы не так!

«Скелет в шкафу», затаившийся в сюжете чеховской пьесы, уже давно извлечен из него, но все еще находится в комнате...

Литература

Антанасиевич Ирина. Птицы в творчестве Введенского // Toronto Slavic Quarterly. № 12, Spring 2005 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/12/antanasievich12.shtml> (дата обращения: 30.08.2016).

Бах Р. Чайка по имени Джонатан Ливингстон. СПб.: Азбука-классика, 2004. 168 с.

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

Брук Питер. Нити времени. М.: Аргист. Режиссер. Театр, 2005. 384 с.

Дю Морье Дафна. Птицы // Монте Верита. СПб.: Амфора, 2004. С. 5-58.

Зорин Леонид. Он // Знамя. 2006. № 3. С. 6-25.

Карасев Л. В. Вещество литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 400 с.

Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 5-62.

Курбатов С. Полет и космос. Горизонт литературно-философской интерпретации. 2005 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.proza.ru/2005/04/15-112> (дата обращения: 30.08.2016).

Липавский Леонид. Исследование ужаса // Логос. 1993. № 4. С. 76-88.

Рейфилд Доналд. Чеховские дендрофилы и дендрофобы // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М.: Наука, 1995. С. 76-80.

Толмачев В. М. Утраченная и обретенная реальность // Наоборот. Три символистских романа. М.: Республика, 1995. 463 с.

Шиммель Аннемари. Мир исламского мистицизма. М.: ООО «Садра», 2012. 536 с.

Нина в доме Страсберга¹

Публикация, вступительная статья, примечания В. Гульченко

Аннотация. Публикуются отрывки из дневников конца 1960-х - начала 1980-х годов американской актрисы, педагога, режиссера итальянского происхождения Франчески Де Сапио, передающие впечатления о ее занятиях в актерской студии знаменитого Ли Страсберга, о коллегах по сцене, о постижении театрального метода и работе над ролью Нины Заречной в «Чайке» Чехова.

Ключевые слова: Ли Страсберг, метод Страсберга, актерская студия, репетиция, режиссер, роль Нины Заречной.

De Sapia, Francesca

Nina in Strasberg House

Publication, introductory article, and comments by V. V. Gul'chenko

Abstract. Excerpts are published from the diaries from the end of 1960s to the beginning of 1980s of an American actress of Italian descent, acting coach and stage director Francesca de Sapia. These excerpts convey her impressions of acting classes in the famous Lee Strasberg's Actors Studio, fellow actors, mastering method acting and her work on the part of Nina Zarechnaya in Chekhov's "Seagull".

Key words: Lee Strasberg, Lee Strasberg's method, Actors Studio, rehearsal, stage director, part of Nina Zarechnaya.

К вопросу о Нине, или Поэтика совпадений

... Улица Гроссмана... Квартал Заречный...

Ну, хорошо бы – Елец, так нет же: Волгоград – две бензоколонки, разбросанные по разным адресам: одна на улице Гроссмана, другая – в квартале Заречном. Они *случайно* обнаружили в компьютерном поиске на словах «нина прометей» и воссоединились в моем уже сознании. Так широко известный в узких литературоведческих кругах «Роман Нины Заречной» Леонида Гроссмана продолжает свою инетную жизнь, и Нина Прометей стала новым компьютерным персонажем эпохи покемонов из старого «сюжета для небольшого рассказа»: «Я – чайка... Не то. Я – актриса», – сама не знает, что говорит. Так Чайка или актриса?..

А что вы хотите? В спектакле нашего театра, например, Нину Заречную играет актриса Дарья Заплечная. Тоже ведь – *совпало*... Мы легко отделались: прикрылись псевдонимом. Но проблема *совпадений* осталась.

О ней и хотелось бы сказать, предваряя публикацию дневников Франчески Де Сапио «Нина в доме Страсберга».

Театральное повседневье дороже театральных праздников, которые и возникают-то из повседневья, скрупулезно, хотя и не безошибочно подготавливаются ими. Дневники американской актрисы итальянского происхождения Франчески де Сапио (род. 16 авг. 1945 г.) – из этого повседневья. Она играла в театре и в кино с Аль Пачино, Робертом де Ниро, в частности, в «Крёстном отце-2», партнерствовала с Софи Лорен и Фанни Ардан. В 1980 году на Венециан-

¹ Публикуется с сокращениями по изданию: Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione. Anno I, numero 1 – Aprile 2011. S. 267-296. Перевод с итальянского.

ском фестивале были показаны с ее участием в главных ролях два фильма – «Мазох» Франко Тавиани и «Другая женщина» Питера дель Монте, где де Сапио была признана одной из лучших актрис года. В 1985 году Франческа вместе с Джузеппе Перручио основала в Нью-Йорке (а потом и в Риме) Международный учебный центр театра и кино П Duse, основанный на принципах методов Станиславского и Страсберга. Де Сапио – не только актриса и педагог, но еще и литератор, и режиссер, одним словом, ее без натяжки можно было бы назвать театральным деятелем, не вызывая это слово недоверие и даже иронию в нашей благословенной стране: «деятелей» много, а работать некому. Ли Страсберг (1901–1982) обучал своих студийцев умению работать, которым в совершенстве обладал сам. Страсберг помогал своим ученикам учиться не у него, а у себя, выступая умелым и заботливым сталкером каждого на извилистом и трудном его пути к овладению собой. Трудно даже сказать, кем он в большей степени был для своих учеников – педагогом, художником или просто человеком, старшим товарищем. «Все человеческое, которое этот маленький железный человек, словно хирург, извлек из сердца всех этих людей, возвращалось вовнутрь нас, мы тонули в нем, как в океане», – напишет о нем в день его смерти Франческа.

Странное дело, но Страсберг вдруг напомнил мне Скафтымова – того лирического Скафтымова, чей портрет немногими словесными штрихами акварельно набросал В. В. Прозоров². Скафтымова, который глубоко чувствовал и любил, который трепетно внимал другой душе и понимал, разгадывал ее. И еще я вспоминал своих замечательных педагогов по Щукинскому училищу (Б. Е. Захава, Л. В. Ставская, К. И. Ясюнинская, М. И. Рапопорт), где когда-то обучался режиссуре, а на самом деле – большему: все тому же освоению себя как творческой личности, умению быть и оставаться собой.

Франческа Де Сапио прожила в душе с чеховской Ниной немалый отрезок жизненного и творческого пути, начав свое вхождение в «Чайку» с роли горничной и потом еще сыграв Аню в «Вишневом саде», театральной постановке знаменитого кинорежиссера Артура Пенна.

Еще одно касательство к теме *поэтики совпадений* имеет новый художественно-документальный фильм «Олмо и Чайка» (Дания / Франция / Бразилия / Швеция / Португалия, 2015; авторы сценария и режиссеры – Леа Глоб и Петра Коста). Героиней этой картины становится реальная актриса парижского Театра дю Солей Оливия Корсини, которая готовится сыграть Аркадину в чеховской постановке и одновременно, в личной своей жизни, готовится стать матерью. Случайное совпадение двух параллельно протекающих процессов созревания – биологически-природного и художественно-творческого – рождает эффект своего рода «двойной беременности» – еще одним человеком и еще одной ролью. Надо ли говорить, сколько противоречий таится в этом наитайнственнейшем взаимопроникновении и воссоединении двух процессов, полном биологизмов и психологизмов.

Парадоксальная привлекательность данного документально-художественного произведения, созданного, что в данном случае очень важно, двумя женщинами, представившими на зрительский суд женскую же, *аркадинскую*, так сказать, версию происходящего, побуждает нас подумать и о возможности другой, *тригоринской* версии. Это в общем-то легко достижимо, потому что присутствующий в фильме мужчина, актер Сержио Николаи – реальный супруг Оливии Корсини. Амбивалентность замысла налицо. Беременность человеком и беременность ролью равновелики, разумеется, по важности и их значению для человеческого существа, и фильм «Олмо и Чайка» уже самой очередностью слов в названии указывает на приоритетность биологической цели перед социально-творческой. Более того, документальная часть истории, связанная с тяжелым прохождением вынашивания будущего ребенка и прямой угрозой его потери, становится в фильме неожиданно художественней, чем игровая, вымышленная его часть: ну не будет новой звездной роли в «Чайке», не будет мирового турне с этим готовящимся спектаклем и не скажет Оливия окружающим: «Как меня в Нью-Йорке принимали, батюшки мои, до сих пор голова кру-

² См. его статью «“Чайка” А. П. Чехова в научном творчестве и в жизни А. П. Скафтымова» в данном сборнике.

жится!» Одной великолепной ролью больше, одной меньше – не все ли равно... Для актрисы – настоящей актрисы – еще как не все равно! Это видно по поведению чеховской Аркадиной, которую могут хорошо или плохо принимать в Харькове, но даже сомневаясь, допустим, в ее таланте, ей же самой нельзя отказать в подлинности призвания. Аркадина – актриса и это *то, то, то!*.. Для Аркадиной – вот парадокс – быть матерью любой роли ничуть не легче, чем быть матерью собственного сына, которого она в результате и потеряет, заигравшись не на сцене, а в собственной жизни. Чеховской Нине выпадет потерять ребенка маленьким, что еще труднее и мучительнее, но она сумеет преодолеть утрату и остаться *Чайкой*. В конкретной судьбе Оливии Орсини пересекутся, *совпадут* сюжетные линии двух чеховских героинь, но восторжествует одна художественная правда: Чайка, оказывается, больше чем роль. Намного больше. Чайка – это *судьба*...

И тут нельзя не вспомнить о другой, еще более неразлучной творческой дружбе с чеховской Ниной нашей уже актрисы Караваевой.

Валентина Караваева (1921–1997) осталась в памяти прошлых поколений Машенькой из популярного фильма военной поры («Машенька». Мосфильм, 1942), после премьеры которого она действительно «проснулась знаменитой», вдохновенно прожив на экране настоящую *love story* телеграфистки-сандружинницы и шофера такси.

Караваева, едва попробовав сыграть Нину в постановке Юрия Завадского на сцене Театра имени Моссовета (1945)³, тут же потеряла эту роль «по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим». У Завадского об этом вскользь сказано так: «Образ Нины самый сложный в пьесе. Воплощение образа Нины требует особой актерской индивидуальности. У меня в спектакле такой актрисы не было. А. Касенкина способная молодая актриса, с хорошими душевными качествами, которые сквозят в ее исполнении. Но она еще только приблизилась к образу Заречной. Что касается первой исполнительницы этой роли в нашем спектакле – В. Караваевой, то она больше увлекалась не образом Нины, а актерским переживанием как таковым и своим собственным, личным страданием, и этим уводила пьесу не в ту сторону».

Нина Караваевой, как можно догадываться, действовала скорее по Страсбергу, а Завадский, разумеется, по Завадскому. И причина ее ухода из нового спектакля вряд ли сводится к популярнейшему сюжету внутритеатральной жизни «не сошлись характерами». Это, видимо, тоже было (у Караваевой, по многим признакам, «характер» не для слабонервных), но существеннее то, что они наверное не смогли сойтись не «характерами», а *системами*. До театра Моссовета Караваева успела поработать в кино не только с Ю. Райзманом, но и с А. Роомом (Боевой киносборник «Наши девушки», новелла «Тоня», ЦОКС, 1942), а уже много позднее – и с Э. Гариным («Обыкновенное чудо», киностудия имени М. Горького, 1964). Кроме того, в годы нагрянувшего длительного одиночества и безденежья она подрабатывала дубляжом, ее голосом разговаривали с экрана Грета Гарбо, Лилян Гиш, Бетт Дэвис и Марлен Дитрих. В Театре киноактера Караваева тоже попробовала было поставить «Чайку» и уже собрала вокруг себя группу единомышленников, но до реализации замысла дело не дошло.

Еще во время съемок «Машеньки» Валентина писала матери: «Единственная, дорогая моя матушка, добрая ты моя душенька, что-то очень мне тяжело. Некому сказать больше, а сердце рвётся. Боюсь я, что ничего не выйдет у меня. И, может быть, и не потому, что я совсем без таланта, а потому, что сложная огромная жизнь давит меня, душит, нет сил. Неужели, ну неужели уплывёт, уйдёт, бросит меня и моя Машенька? Господи, господи, ой как тяжело. Я очень плохой, плохой я человек. Ну, пусть всё, всё будет отнято из моей жизни, но чтоб я стала горячей и хорошей Машенькой. Мамочка, Машенька для меня – это жизнь». А вот – встык – строки из ее дневника, возникшие в более позднее время: «Для меня было

³ О той же «Чайке» Завадского вспоминает, между прочим, один из студентов тогдашней его студии: «...в «Чайке», за кулисами, я лял, изображая собаку, которая беспокоит Сорина. Все помнят, конечно, то место пьесы, где говорится об этой собаке. Так вот, лай этой собаки изображал именно я». Имя этого студента – Анатолий Эфрос.

тайное счастье – выходить на сцену. Даже блаженно кружилась голова и хотелось взлететь, как птица, вверх, до самого потолка. <...> Я после “Чайки” стану такой актрисой, той самой Большой актрисой, которой я всегда хотела быть». И в ее не только творческой, но и личной, человеческой жизни далекие, казалось бы, друг от друга Машенька и Нина удивительным образом тоже *совпали*. Только первую она замечательно сыграла, а вторую – лишь *собиралась сыграть* и, конечно же, не менее, если не более замечательно: «За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, – мечтательно говорит чеховская Нина, – 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...»

Театр Треплева на целых двадцать три года переместился в Театр одной квартиры Караваевой – ее однокомнатное жилище или, точнее сказать, место обитания на проспекте Мира, оставшись без «бледной луны», темнеющего вяза, «колдовского озера» и песен на том берегу... В этом разительно не схожем с треплевским домашнем театре поселится с того момента странное существо, в котором воссоединятся в нерасторжимое психофизическое целое актриса и ее персонаж, надолго отдалив себя от внешнего мира, замкнувшись в нескончаемом творческом эксперименте над собой. Вряд ли кто-то смог бы с нею посоревноваться в тернистости избранного пути. «Образ Нины Заречной вошел в душу как идеал, как модель для формирования жизненного пути еще в детстве, когда я месяцами лежала в туберкулезном диспансере и мне попала “взрослая книга”: томик Чехова с рассказами и пьесами. Там была и “Чайка”», – напишет Караваева в своем дневнике. Двадцать три года сознательного затворничества, добровольного заточения в одной роли, хотя и баловала она иногда себя и другими отрывками из Льва Толстого и Ибсена. Один на один – без партнеров и зрителей – с тенями классиков, а еще с любительской 16 мм-камерой, любительским катушечным магнитофоном, скромным оборудованием для проявки и монтажа, минимальным реквизитом и костюмами – неожиданная, прямо скажем, разновидность «авторского кино». Неустанно репетируя и фиксируя на пленку свою Нину-Чайку (это вариация «зеркала», если по Методу Страсберга), женщина-актриса-режиссер оттачивала не просто свое мастерство, а понимание себя в роли и роли в себе, предьявляя объективному и бесстрастному «оку» камеры «актерское переживание как таковое и свое собственное, личное страдание», что ей как раз и ставилось в вину в моссветовской постановке пьесы. Караваева оставалась наедине со своей Ниной до последнего дня жизни – с нею вместе она из нее и ушла... Мы – Чайки... Не то. Мы – актрисы... *Чайки не стало*... Эту фантастически-правдивую историю Машеньки, которая очень хотела, да так и не успела стать Ниной, воспроизвел режиссер Георгий Параджанов в документальном фильме «Я – Чайка!...»

Оказавшись в осиротевшем без *Чайки* жилище Караваевой, Параджанов воскликнул: «Фантазия наша бедна, чтобы представить, что я там увидел. Её квартира... Мусорная свалка или бомжатник – это Версаль по сравнению с тем, что там было. Я растерялся, не знал, что мне делать... Пытался хоть что-то найти. Там даже не было унитаза. Вся квартира пропахла сыростью. Оказывается, многие годы её заливали соседи, а ЖЭК сваливал на неё, говоря, что она якобы забывает чем-то унитаз и поэтому всех заливает. Огромное количество непонятных бумаг... Большие кожаные чемоданы, покрытые плесенью, вспухшие от сырости. В этих чемоданах что-то оставшееся от её шуб (их было у нее 12). Они рассыпались у меня в руках. Я поднимал пласты рукописей, записей, которые в руках разваливались, сыпались, как труха. И из них вылетала белая полупрозрачная мошкара... Абсолютная мистика!...»

Совпадение и этой мистики – не буквальное, но сущностное – можно уловить в словах Медведенко о заброшенном театре Треплева: «В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал». В дни Скафтымовских чтений, посвященных «Чайке», мы показали этот фильм участникам конференции и студентам университета. Мне показалось, что они плакали вместе с Ниной... Нет, не надо «ломать» «*Тот театр*», право слово, не надо...

Начало

Я стала членом Актерской студии в ноябре 1969 года. Впервые я оказалась на занятиях во вторник в 11 утра. В тот год к студии присоединились пять новых членов, выбранных из примерно тысячи претендентов. Страсберг представил нас другим актерам. Мы встали. Я чувствовала себя удивительным образом отстраненно и спокойно. Этот мир всегда был моим миром, с тех пор, как я читала Чехова и историю Московского Художественного театра; для меня это всегда был мир Вахтангова, Станиславского и моего Антона Павловича, чья фотография была вклеена в мой дневник с шестнадцати лет. Это был мой мир, а русская душа была моей душой.

Студия Страсберга неизбежно должна была случиться в моей жизни, ее присутствие в ней было уготовано мне судьбой.

Я не чувствовала страха.

Страсберг опекал меня как дочь, с мягкой строгостью и суровостью, когда это было необходимо. Он радовался, наблюдая меня на сцене, так радуются хозяева, когда щенок узнает их голос.

Когда я сегодня вспоминаю о своих первых днях в студии, то осознаю, насколько моя открытость не была осознанной. Я понимала лишь четверть того, что он говорил. Я была «открытой книгой», была доверчивой, но отстраненной, я знала, что нужно быть именно такой, этому отстранению я училась с самого детства.

Он и был этим отстранением. Этим важнейшим для передачи азов профессии отстранением, которое не лишено любви, но это любовь к искусству как таковому, частью которого ты являешься в качестве субъекта изучения. Только потом я осознала, что его отстранение пробуждало во мне любопытство и любовь к поиску.

Как устроен человек? Как устроена я? Как устроен мир в своих событиях, в ограниченном времени формы? Эта любовь к поиску, которая, на самом деле и есть творческий процесс, не только в театре, больше никогда не покидала меня. Возможно, семена этой любви всегда были во мне. Я начала любить слово «дисциплина». И неважно, сколько раз мне пришлось ошибаться, падать, не понимать, барахтаться, злиться, искать, пытаться понять жизнь.

Однажды спустя много лет, незадолго до своей смерти, Страсберг сказал мне в ответ на мои слова благодарности: «Ты бы никогда не смогла этого сделать, если бы в тебе всего этого не было». Он вернул мне самое себя.

Я стала членом Актерской студии, когда шла война во Вьетнаме, когда заканчивался 1968-й год, а до событий в Никарагуа и Чили оставалось совсем немного.

1974

По воскресеньям Ли открывал двери своего дома. Он говорил немного, словно берег слова, как монах-камальдолиец.

Его жена Анна Страсберг приглашала меня к ним в дом каждое воскресенье. Я становилась частью их семьи Страсбергов. Эти воскресенья у Страсбергов обрели особый смысл и вес, они стали местом наших постоянных встреч, обрели статус традиции, ритуала, которому надо было соответствовать каждое воскресенье. Это были встречи близких по духу людей, как будто бы являвшихся частями одного целого. В другие времена это называли бы литературной гостиной. Но я бы определила это как «день встречи». Речь необязательно шла о литературных событиях или о философских течениях,

здесь вели беседы о чем угодно. Молчание, пересуды, семейная сердечность, чувство принадлежности, ленивое сидение на стульях и ничегонеделание – этого было достаточно, чтобы собирать нас вместе каждое воскресенье.

Мне говорили, что Элиа Казан не общается с Ли Страсбергом со времен допросов маккартистов. Однако на самом деле каждое воскресенье он проводил в доме Страсберга, как кошка лежал на диване, – понятый и прощенный друг, сын, брат.

Окна квартиры Ли выходили на Центральный парк и 74-ю улицу; если прислониться к стеклу, то возникало ощущение, что деревья можно потрогать.

Маленький белый рояль, который оставила Ли в наследство Мэрилин Монро, сверкал как молния среди другой мебели солидного деревенского стиля. Во всем была свобода, тепло, во всем чувствовался упорядоченный беспорядок. Из викторианских ламп лился приглушенный свет. Все пространство занимали книги, в коридорах, спальнях, гостиной, на кухне, в трех ваннах, – сплошные полки. Вселенная книг. Некоторые книги были на немецком, русском, итальянском и даже японском языках.

В эти вечера, пока гости бродили по дому с бокалом в руке, предоставленный самому себе Ли включал разную музыку. Гости входили в его комнату, садились на стул рядом с ним, а он ставил три версии одной и той же арии и объяснял интерпретации различных исполнителей. Он включал знакомую классическую музыку, неизвестные отрывки, древние песни восточных племен и объяснял их чудотворную силу или юмористическую сторону. Эта чудесная музыкальная комната была полна книг, дисков и японских кукол. Ли был влюблен в Кабуки, он был почитателем восточного театра. Я чувствую яростное бессилие, когда слышу сегодня, как некоторые люди рассуждают о Страсберге и его Методе. Мало кто в мире знает и понимает Страсберга и его культуру, о нем часто говорят в контексте американского натурализма и кухонной драмы Клиффорда Одетса, тогда как сам он не раз признавался во времена «Группового Театра»⁴, что не особенно любит его.

Возможно из-за того, что я была европейкой и мое мироощущение отличалось от американского, его отношение ко мне было особенным. После маккартистов и их «охоты на ведьм» он стал более осторожным, но со мной, казалось, он позволял проявиться чему-то глубокому и личному.

Иногда темпераментная Анна хватала его и тащила к гостям: «Страсберг, танцуй!». Он улыбался и позволял увести себя. Потом шел на кухню и готовил еду, он был истинным знатоком китайской кухни и готовил китайские блюда, как настоящий шеф-повар.

1975

<...> Наконец я почувствовала в себе силы вернуться к работе над ролью Нины. Я хотела увидеть, стала ли я более свободной, как говорил Страсберг.

Именно роль Нины помогла мне выиграть стипендию в Театральном центре Далла-

⁴ Групповой театр (Group Theatre), придерживался принципов МХТ в понимании Ричарда Болеславского, в прошлом – его актера, в 1923 г. в США основавшего ALT (American Laboratory Theatre). Из него в 1931 г. вырос Групповой театр – одно из наиболее влиятельных объединений в американском театре. В своих постановках Group Theatre использовал систему Станиславского. В нем работали известные режиссеры – Э.Казан [Kazan (Kazanoglous), Elia] и Гаролд Клурман [Clurman, Harold], актеры Ли Страсберг [Strasberg, Lee] и Стелла Адлер [Adler, Stella]. Среди наиболее заметных работ театра – постановки пьес К. Одетса [Odets, Clifford] «Проснись и пой» ["Awake and Sing"] (1935), «В ожидании Лефти» ["Waiting for Lefty"] (1935), «Золотой мальчик» ["Golden Boy"] (1937).

са⁵, благодаря этой роли я стала членом Актерской студии. Я чувствовала, что должна рискнуть и попробовать сыграть эту роль снова, посмотреть, будет ли моя техника соответствовать моим природным инстинктам, моей органике на этот раз.

Я выбрала в партнеры Нила Каннингема, с которым уже работала во времена Эллен Грин и который недавно также стал членом Актерской студии. Я спросила его, хотел бы он сыграть Константина Гавриловича. Мы начали репетировать и затем представили результат своей работы Ли. Как он и говорил, сцена получилась волшебной и непринужденной.

В Актерской студии было запрещено аплодировать, ибо все члены должны были всегда помнить, что речь идет только о поиске, – однако, нам все аплодировали.

Шелли Уинтерс встала и сказала: «Теперь я поняла, почему это место существует, я как будто увидела маленькую Дузе». Ли Страсберг прервал ее и добавил, издав свой характерный нервный звук, словно прочищая горло: «Да, Шелли». А потом обернулся ко мне: «Продолжай. Ты схватила лирический аспект, но сцена была слишком сентиментальной. Нина с ностальгией вспоминает время невинности». А затем снова сурово обратился к Шелли: «Она должна еще привнести в роль много всего».

Шелли поняла, что позволила себе лишнее в выражении своего восторга. Я очень внимательная и трезво оцениваю происходящее, я не позволяю себе поддаваться тщеславию, я просто хочу понять. Кроме того, Шелли очень мила, но слишком театральна, хотя, надо признаться, какая-то частичка меня почувствовала себя счастливой от ее похвалы.

Ли продолжает говорить со мной, произносит слова «прошное», «настоящее». Я слышу их как во сне, но одна фраза яснее других доходит до моего сознания: «Не хватает потери ребенка, потери ребенка, да, воспоминания важны, но где жестокая реальность, которая разорвала ее на части, изменила ее?»

Можно было бы договориться о другом показе через две недели, но я предпочла взять паузу. Возможно, мне надо было очистить свое подсознание и сыграть сначала комедию. Я занимаю помещение для показа одной сцены из «Двенадцатой ночи» Шекспира. Также беру помещение для «личного момента» и еще одно для «Чайки» через месяц. Одновременно занимаюсь подготовительными упражнениями с другим преподавателем – афроамериканским актером, тоже членом Актерской студии, которого зовут Вальтер Лотт. Что-то в его занятиях заставляет меня понять, что мой подход к упражнениям на восприимчивость пассивен. Например, если я представляю себя промокшей под дождем, я ожидаю, пока вспомню ощущение воды на теле, а если это не получается, то дальше жду... жду... кожей.

Я всегда знала, что излишняя поспешность мешает приобретению опыта. Вальтер говорит мне очень простую вещь: «Подними руки к дождю, возможно, так ты быстрее вспомнишь свое ощущение. Двигайся, трясись телом, не жди».

Я делала так снова и снова. Сам жест – поднятие рук вверх – пробудил воспоминание.

И вот я стою, промокшая, затопленная водой, и кожей чувствую, что в эту минуту идет дождь, вода шумит в волосах, по одежде текут ручьи, ноги промокли. Я жива, жива. Я начинаю смеяться и плакать, и вдруг как по волшебству оказываюсь в саду: Нина возвращается домой после двух лет ада.

⁵ Идея Театрального центра Далласа возникла в 1954 г. и принадлежит Беатрис Гендель. Основная цель: оказывать гражданскую поддержку становлению и развитию театрального искусства.

Я поняла, что нужно действовать, идти навстречу событию! Не ждать старательно, что вдруг произойдет чудо! Я сама творец своей жизни. Странное равновесие между *never mind*⁶ и действием. Спасибо, Вальтер Лотт, теперь я лучше понимаю Метод. Действие в Слове, Слово – в Действии.

Я показала Ли кусок из «Двенадцатой ночи» Шекспира. Я решила работать над ролью Оливии, а моя подруга Альва, красивая стройная девушка, которая до этого была моделью, должна была сыграть Виолу. Мне было очень весело играть Оливию, я постоянно смотрела на себя в зеркало, чтобы выставить в смешном свете глубоко спрятанное тщеславие героини. Сцена прошла хорошо, но Альва была не на высоте. В конце сцены Ли решил спровоцировать конфликт, чтобы вывести ее из равновесия. Но на все его вопросы она отвечала гордым молчанием. Тогда он принялся зло встряхивать ее, как иногда делал, когда хотел заставить кого-либо достигнуть иного качественного уровня. Прекрасная же Альва всякий раз цепенела, останавливая саму себя. Кроме того, она привыкла требовать ролей, которые ей совсем не подходили, иначе вообще ничего не хотела делать. После этой попытки жесткой педагогической терапии Альва решила бросить актерство. Она отдала мне свои уже оплаченные занятия в Институте Страсберга, которые больше не собиралась посещать. Ли, наверное, был расстроен, но согласился на замену, и я впервые начала заниматься с ним. Он спросил меня, делала ли я когда-нибудь упражнения на восприимчивость с зеркалом. И передо мной открылся новый мир. Осознание того, как я веду себя в отражении, открыло мне восприятие собственного «я». В Актерской студии Ли не занимался подготовительными упражнениями, предполагалось, что все члены студии уже знакомы с ними. Я понимаю, что прекрасная Эллен Грин научила меня только половине того, что давали упражнения. Наконец я стала заниматься современным материалом, как и предлагал мне Ли в последние годы, и начала подготавливать почву для того, что, надеюсь, смогу лучше разработать в будущем.

Пока не почувствую себя готовой к «Чайке» Чехова.

Я делаю так называемый «личный момент», то есть показываю перед всеми на сцене интимный эпизод из собственной жизни, который бы не хотела показывать никому.

Для этого упражнения нужна не смелость, а, скорее умение сосредоточиться, которое помогает тебе изолироваться в момент, принадлежащий только тебе, как будто ты сейчас совсем одна⁷.

Я приношу в Актерскую студию множество личных вещей, чтобы обставить мою воображаемую комнату, и создаю для себя самой иллюзию дома. Потихоньку начинаю переодеваться перед зеркалом, как делаю это дома. Мне было трудно, я не была типичной актрисой, выставляющей себя напоказ, мне было стыдно, и я осуждала каждое проявление собственного тщеславия. Но уже несколько недель назад, после упражнения перед зеркалом, я поняла, что в тщеславии содержится важный ключ.

Я включаю музыку и начинаю переодеваться, не отводя от себя глаз. В руке у меня длинный шифоновый шарф розового цвета, который я бы никогда не решилась надеть на себя в жизни. Я начинаю с ним играть и веселиться, танцую, как глупая и самовлюбленная девушка, издаю разные звуки, пою, и вдруг мне кажется, что я поняла одну из черт характера Нины из «Чайки», которая никогда не принимается во внимание: неуверенность в себе, порожденная ревностью. Возможно, Нина смотрит на великую и зна-

⁶ Never mind (англ.) – идиома. Перевод: не обращайте внимания на что-либо; не стоит беспокоиться о чем-либо; не имеет значения.

⁷ В театральной педагогике это этюд на «публичное одиночество».

менитую актрису Аркадину, которая стремится украсть у нее любовь Тригорина, и хочет одеваться, как она, подражать ее бессовестной театральной манере.

Неуверенность в себе Нины становится более осязаемой, подвластной интерпретации. Моя Нина становится более человечной и в ее поведении обнаруживаются новые грани, она делается более зависимой от других и даже выглядит иногда жалкой и завистливой.

Я принесла с собой маленькую красную пижаму тех времен, когда моей сестре Микаеле было всего полгода и мы жили в Далласе. Я начинаю «убивать» эту пижаму, наносить по ней удары воображаемым ножом. И вдруг у меня возникает чувство ужасающей вины, которое должна была испытывать Нина после смерти ребенка от знаменитого писателя Тригорина, к которому она сбежала, бросив свою первую любовь – Треплева.

У меня есть новые важные элементы для интерпретации Нины.

За несколько дней до того, когда я во второй раз должна показывать Нину, мне снится сон. Я иду по туннелю, одна, потерянная, и вдруг вижу себя саму, свой образ. Другая я только что сделала аборт, я лежу на земле, и какой-то мужчина пытается проникнуть в меня, хотя рана еще не зажила. Одновременно я продолжаю идти. Вдалеке вижу Анну Страсберг, я устремляюсь к ней в надежде на помощь, она показывает мне на Ли, который появляется из глубины. «Ты сыграла свою сцену в прошлом», – говорит он мне и проходит мимо. Я продолжаю идти... Просыпаюсь. И начинаю размышлять об этом сне. И понимаю, что хотел сказать мне Ли, когда говорил, что я упустила потерю сына. Я увязла в воспоминаниях более далекого прошлого и не подумала о страдании, которое мучает Нину в настоящем.

Я вдруг чувствую, что мое восприятие реальности стало более взрослым, и понимаю, что я не только не проникла глубже в жизнь Нины, но и даже в свою собственную. Я проживала свою истинную жизнь в постоянной попытке отстранения, я пыталась укрыть свою жизнь в нереальной, вечно идеальной фантазии. Я жила не в настоящем, а в собственной ностальгии по прошлому, которого, возможно, никогда и не было. С детских лет я убегала в сказки, в литературу, в переодевания, в поиск абсолютного. Я впервые чувствую себя подавленной жизнью, всеми ее жалкими радостями, маленькой ничтожной действительностью, состоящей из провалов, несдержанных обещаний, упущений, подлости, боли без великодушия. Я, наконец, понимаю Чехова, а ведь он был любовью моей жизни с моих четырнадцати лет.

Я тщательно собираюсь, готовлю костюм, делаю прическу, надеваю шифоновый шарф, представляя, что Нина купила его, чтобы подражать Аркадиной. Я представляю дождь, низкую температуру, старый мокрый театр, потерю ребенка, разочарование от предательства Тригорина, его презрение, свою любовь к нему вопреки всему.

Я готова. Могу входить в прекрасную гостиную, которую помню с тех времен, когда была невинна, в самом начале, когда я гуляла по саду своей молодости, когда я была свободна, как чайка.

Я прекрасно подготовилась, подготовка была живой, дышащей, настоящей, меня колотит под дождем, лихорадит. Я стучу, бегу, Треплев слышит звук моих шагов, выходит и видит меня...

Мой партнер Нил после монолога за столом о трудностях писательства и о своих терзаниях должен был уйти со сцены. В литературном смысле, уйти из поля зрения зрителей. И из кулис прошептать «Нина! Нина! Это вы... вы...», а потом увести меня в дом, то есть на сцену, чтобы укрыть от дождя, и добавить: «Я точно предчувствовал, весь день душа моя томилась ужасно...<...> Не будем плакать, не будем».

Так написано в пьесе, а что делает Нил? Он обнимает меня и начинает плакать, все произносит за сценой и не ведет меня в дом!

Черт! Я думаю – он не ведет меня в дом, он плачет и не ведет меня в дом, теперь вся моя подготовка к роли пропала! Что мне, черт возьми, делать, безобразный самонадеянный эгоист, ничтожный актеришка, внебрачное дитя «метода»! Плаксивый придурок, мы за сценой, ты держишь меня, и я не могу пошевелиться!..

Время идет.

Я должна сказать: «Здесь есть кто-то... Я знаю, Ирина Николаевна здесь. Заприте двери...».

Но я не могу произнести эти слова, в них нет логики.

В моей голове со скоростью света проносятся мысли: «Он может держать меня за сценой все время, что будет искать свой момент истины, даже двадцать минут, или же все время, которое у нас есть».

В процессе занятий нас учат, что на этапе поиска лучше не заботиться о ритме сцены, а думать о поиске пути, который и приведет к ритму.

Кое-кто толкует этот совет буквально.

Прошло уже больше тридцати секунд. Я пытаюсь думать, не выходя из своего персонажа: через два года я вернулась домой, я была жалкой актрисой и потеряла ребенка, я вернулась туда, где все началось. Сейчас я хочу войти в дом, но мне страшно. Если Треплев не заведет меня внутрь, я не найду в себе смелости зайти самой. И тут я снова возвращаюсь мысленно к себе – актрисе, отодвинув персонажа. Моя ярость растет, я должна что-то придумать, иначе мы рискуем навсегда остаться за сценой. Я знаю Нила и эти его вечные внутренние моменты поиска. Вот он, обыкновенный нарцисс, который думает только о себе, а не о сцене произведения, не об истории... И тут неожиданно я начинаю понимать, что, возможно, *именно так* думала Нина о Треплеве. И я уже продолжаю думать на этот раз «внутри» персонажа: это все тот же самый Костя, он не изменился, он может держать меня под дождем, я плачу, а он даже не понимает, что я промокла, что я больна. Вот почему я бросила его. Я с силой отталкиваю его и иду к двери в гостиную, мне холодно, я вхожу сама, хоть в пьесе и написано, что это он заводит меня в дом...

На мгновение замираю на пороге!

Актриса внутри меня понимает, что Нина должна остановиться, что ярость, которая позволила мне освободиться от тисков актера, должна быть преобразована во что-то другое, чтобы не выходить из персонажа. Я продолжаю быстро рассуждать: Нина может оттолкнуть Треплева, потому что она хочет снова увидеть дом своей юности, но она также боится, ее первые слова таковы: «Здесь есть кто-то...<...> Я знаю, Ирина Николаевна здесь. Заприте двери...». И Треплев закрывает дверь на ключ.

Я стою на пороге, смотрю на мебель, окно, которое выходит на веранду, бумаги Треплева. Тону в воспоминаниях. Я вернулась внутрь персонажа, остановившись на пороге. Я снова становлюсь робкой, лиричной, бедной, испуганной, промокнувшей, дрожащей от лихорадки Ниной. Я делаю робкий шаг вперед и дрожу от холода. Разглядываю комнату.

Наконец оставшийся один за сценой Нил вынужден вернуться. Теперь он позади меня, он видит, что я дрожу, снимает с меня пальто, отряхивает его. Всё становится на свои места, сцена спасена.

Мы обмениваемся безупречно логичными репликами, Нина наслаждается своими воспоминаниями, улыбается, смеется, играет с шарфом, как Аркадина, театрально, потом ей становится стыдно за это. Она греется у огня, слушает Треплева и не знает, что делать с его болью, она жалеет его, но знает, что с этим ничего нельзя поделать. Потом

слышит смех Аркадиной и голос Тригорина в другой комнате, и боль воспоминаний об унижении, расставании, смерти ребенка, стыда ломает ее голос, пока она рассказывает о своих ангажементах в маленьких провинциальных театрах, о своем страхе, о том, что она не умеет играть. Она почти лишается чувств, ей хочется пить, Треплев утешает ее, подает стакан воды. Нина берет стакан почти в состоянии транса.

Я слушала свой собственный голос, его словно бы выталкивало из меня какое-то непроизвольное течение, он лился свободно и, однако, я все прекрасно контролировала. В этот момент зрители могли быть вместе с Ниной, лишаться чувств вместе с ней, вместе с ней противостоять слабости. Ее попытка – это больше не сентиментальные пространственные воспоминания; зрители чувствуют старания героини сохранять ясное сознание, оставаться собранной. Нина, как и все юные героини Чехова, становится единственным персонажем, который спасается. Потому что после пережитой боли, унижения и ностальгии о потерянной мечте она решила жить в реальности.

Нина нежно прощается с Треплевым и быстро выходит.

Треплев рвет свои бумаги и уходит со сцены в другую комнату, шепча знаменитую фразу: «Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму...».

Каждый раз от этой фразы у меня по телу бегут мурашки.

Костя выходит со сцены, появляются другие члены семьи, они играют в лото, болтают, смеются.

За кулисами раздается выстрел. Быстро входит Дорн и говорит: «Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...»

Я помню гробовую тишину в зале после нашей сцены.

Чеховская тема России конца девятнадцатого века, России между жизнью и смертью, в повседневной пассивной нормальности, в поисках любви к повседневности, «прозвучала», как говорил Страсберг.

На этот раз Ли был тронут. Он редко показывал, что счастлив. Поиск был ему дороже личного удовольствия.

Я был совершенно спокойна. Кто-то сказал: «Я никогда не видел в ней столько власти на сцене».

Я сделала огромный шаг вперед, и мой друг Чехов, который всегда был рядом со мной, с самой моей юности, подмигнул мне. По крайней мере, я хочу в это верить!

Его перед зеркалом

В то же самое время мы с Джонни Страсбергом⁸ решили начать работу над первым актом «Чайки». После успеха в четвертом акте я возвращалась к первому. В ту пятницу на нашем показе должны были присутствовать и телекамеры, поскольку один канал снимал репортаж о занятиях Ли Страсберга.

Мне всегда было легче играть сложные и драматические сцены, нежели сцены, где персонаж был наивным и удивительно радостным, как Нина в первом акте. Поэтому я решила обратиться к первому акту. Мы, как всегда в нашей работе, искали реальный опыт, иначе симулировать легкость было бы слишком легко. Но между мной и радостью было одно препятствие. Я многому научилась, но в этот раз я стояла перед глухой стеной.

⁸ Сын Ли Страсберга.

В первом акте Нина появляется, сбежав от контроля своего отца и мачехи.

Она радостно тревожна и должна сыграть свое первое театральное произведение, написанное Треплевым, ее возлюбленным и сыном знаменитой актрисы. Есть еще Григорин, любовник Аркадиной, знаменитый модный писатель. Нина нервничает, однако она счастлива играть перед ним. Она совершенно не понимает произведения Треплева.

Мы начинаем сцену и с грехом пополам доходим до конца.

Ли пытается дать нам режиссерские подсказки, на репетиции присутствуют телекамеры, и у меня не получается адекватной игры. Ли пытается помочь мне, я каменею. Я злюсь, не хочу больше двигаться. Он подсказывает мне движения, но я не схожу с места. Мне кажется, что Ли Страсберг забыл свои собственные правила. Он толкает нас к результату, мешая поиску.

Сцена заканчивается.

Обычно по окончании сцены мы брали два складных стула и садились перед ним. За нашей спиной оставалась сцена и декорации, перед нами оказывались зрители, состоявшие из членов студии и Ли Страсберга. Он всегда разбирал сцену, задавал вопросы о нашем выборе, добавлял мотивации в действиях персонажей.

Критика и самокритика, чтобы найти разные подходы и ключи прочтения.

Джонни пребывал в благодушном состоянии, он стал объяснять свои открытия и подходы.

Я сижу на два метра дальше. Специально. Держу в руке трость Сорина, которую мы использовали в качестве реквизита. Я действительно в ярости.

При этом я замечаю, что Джонни счастлив от того, что находится здесь и работает со своим отцом. Ли и Джонни заканчивают свой разбор. Настает моя очередь.

Острые, но отсутствующие глаза Ли направлены на меня. «Что с тобой случилось?»

До этого я никогда не показывала свой характер мятежницы и спорщицы. В первое мгновение я думаю, что не пошевелюсь на своем стуле, чувствую себя глупой, но что-то, что сильнее меня, выталкивает мой стул вперед. Нет никаких сомнений: я ступила на тропу войны. Встаю перед Страсбергом.

Думаю: «Я ему скажу».

«Ну, что случилось?»

Тишина. «Я думаю, что ты...»... Снова думаю и говорю: «Ты вел себя не так, как всегда. Ты был занят самим собой, не позволил нам исследовать, ты хотел доказать, что в Актерской студии все хорошо, потому что были телекамеры!»

Я точно не помню, с чего он начал свой ответ, зато я помню каждое слово в конце. Возможно, он говорил о Нине, о «Чайке», о Чехове. А потом своим громовым голосом, словно вулкан, изрыгающий лаву, добавил: «Если ты считаешь, что все знаешь, можешь уходить!»

В моей голове проносится мысль: «Только ногами вперед».

А он говорит еще громче: «И даже если я был занят собой, что это меняет? Поэтому ты перестаешь жить на сцене?»

Пока он орал на меня, я перенеслась во времени обратно на репетиции. Я думала, держа в руке трость Сорина: «Сейчас я ему дам по голове, сейчас я ему дам по голове». Я видела себя во всей своей протестующей ярости, словно в зеркале, и вдруг поняла, что он – это я, а я – это он, и мы оба оказались во власти нашей человеческой хрупкости, тщеславия, гнева и эгоизма.

Я расшифровываю его подтекст: видишь, я показываю тебе себя, таким, каков я есть, я злюсь, я живой человек, я обижаюсь, если ты ранишь меня, я тоже тщеславен, ты же хочешь, чтобы мир был идеален.

Потом он вдруг останавливается. Оборачивается к зрителям и телекамерам и говорит спокойно и вежливо: «Мы не просто так все это делаем. Это часть нашего поиска».

В моей голове что-то щелкает, его столь мгновенное отстранение от предшествующей ярости отрезвляет и меня. Я вдруг понимаю, что он использовал особую технику, что его гнев, конечно, был настоящим, но также и нарочитым. В нем заключался жизненный урок.

Потом многие подходили ко мне с утешениями. Бедняжка, он был слишком строг с тобой. Я же чувствовала ровно противоположное, я на самом деле не считала, что он сурово обошелся со мной, наоборот, мне казалось, что произошло что-то невероятное. Я поняла, что его гнев был моим гневом, и что моя попытка спрятать его не позволяла мне жить и не давала жить. В тот день во мне выкристаллизовался и укоренился важнейший опыт. Я думала о том, что те, кто пытался утешить меня, были сентиментальны и глупы.

Они совсем не понимали работу Ли.

По пути домой я поняла, что больше не вернусь в Актерскую студию. Я не хотела разбираться, почему. Внутри меня, уничтожая случившийся со мной момент понимания, росло гигантское НЕТ.

Это было только начало, я только начала угадывать, сколь необходимо было отстранение.

Шли дни. Минуло две недели. Я продолжала лелеять свой опыт и забывать его.

В одно из воскресений Анна пригласила меня на ужин в дом Ли. Я осталась после того, как все гости разошлись. Я выпила много красного вина.

Мы садимся за стол. Я рассказываю Анне о своих проблемах в любовных отношениях с...

Я чувствовала себя странно, но одновременно я была дома. Анна умела успокоить и сделать так, чтобы ты чувствовала себя любимой. Она налила мне еще красного вина, Ли тоже попросил вина, она удивленно сказала: «Но ты же никогда не пьешь!» – «Да, но налей мне немного». Однако затем отодвинул бокал и сказал: «Нет, лучше не надо».

Я вдруг угадываю, что тем самым он хотел сказать мне: «И ты тоже можешь сказать нет, можешь бросить, если захочешь». Но эта мысль отошла на второй план.

Все то, что произошло за три недели до того, как я бросила пить, связано с этими двумя эпизодами. Мой протест против Ли и его отказ от вина, после того, как он сам попросил его себе налить. Выбор был возможен.

Наверное, мне еще предстоит сбиваться с пути, но это было начало новой жизни. Я начала понимать, как соединять технику, независимость, уязвимость и инстинкт.

«Чайка»

В какой-то момент актриса Робин Лейн, которая потом стала психологом, вбила себе в голову, что Ли Страсберг должен вернуться к режиссуре. Моя «Чайка» все же получила резонанс.

В одно из обычных воскресений в доме Страсберга Робин спросила меня: «Ты хочешь сыграть “Чайку”? Тогда делай что-то!» Я посмотрела на нее как на сумасшедшую. «Какая тоска... иди сюда!» Она берет меня за руку и тащит к Страсбергу, который, как всегда, укрылся в музыкальной комнате. «Она хочет играть в “Чайке”, – сказала она. – Ты ее видел, она подходит на роль, почему бы тебе не поставить “Чайку”? У нас почти уже есть все актеры». Я чувствовала, что умираю. Робин познакомилась с Ли за много лет до меня и обладала той бессовестностью, которая с Ли срабатывала. Однако тогда я

этого не знала и была уверена, что Страсберг, как обычно, притворится глухим и немилосердно проигнорирует нас.

«Хорошо, можем почитать “Чайку” здесь в доме в среду», – сказал он.

Я не смогу описать свое изумление и радость, мне казалось, что я вернулась на век назад, в ту эпоху, когда Чехов и Станиславский вместе за столом читали пьесу. Мне казалось, что все очень просто. Я повторяла себе: «Но ведь на самом деле в настоящей жизни все не так, в ней не бывает бесплатных подарков».

В среду мы в полном составе были в доме Ли. С Тритом Уильямсом я познакомилась только месяц назад и спросила его, не хочет ли он прийти и прочесть роль Треплева. Анна Страсберг читала Аркадину, Ричард Линч – Тригорина, других персонажей читали члены Актерской студии.

Мы начали читать. Ли сказал мне, что Трит Уильямс не подходит на роль, что его сын Джонни, который как раз во второй раз вернулся из Канады, был точнее. Трит и на самом деле не подходил на роль Треплева. Когда Ли сказал ему это, тот сделал вид, что не обиделся. А, может быть, он действительно не обиделся.

Ли начал делить на части первый акт, затем второй, затем третий и четвертый. Так музыкант разбирает музыкальную партитуру. Во время работы с Кристин Линклэйтер я думала, что такое возможно лишь с гениальным Шекспиром и только на языке оригинала.

Тогда я поняла, насколько театр великих актеров был музыкой, не меньше, чем любое произведение Бетховена, Шопена, Баха или Моцарта.

Я, наконец, получила доказательство того, что театр не был меньшим искусством. Это был один из самых важных опытов в моей жизни.

В какой-то момент Страсберг прервал работу над «Чайкой». Не знаю, было ли это связано с финансовыми проблемами, или же это произошло потому, что в какой-то момент Анна сказала, что роль Маши должна исполнить другая актриса. Она, по ее словам, являлась продюсером. Обычная проблема, деньги.

Приезд по приглашению Актерской студии в рамках культурного обмена с Московским театром высокого, как дуб, русского Самюэля Сековского определил выбор Страсберга. Именно ему Ли доверил постановку «Чайки». Сековский пересмотрел состав и заменил некоторых актеров. Я была разочарована тем, что Ли отказался от постановки, но в то же время понимала, сколь больно ему было возвращаться в режиссуру. Преследования маккартистов, провал «Трех сестер» в 1967 году в Лондоне, из-за того, что он был вынужден заменить некоторых актеров, звезды, которые то приходили, то уходили, – возможно, эта рана еще не зажила.

Может быть, он решил отказаться, потому что в спектакле были заняты его сын и жена. Он всегда предпочитал не смешивать личное и работу. Мы начали репетировать. Сэм Сековский был представителем старой русской школы, он требовал железной дисциплины, каждое мгновение должно было быть совершенным. Он ничем не отличался от Ли в своем скрупулезном анализе текста. Я обожала его. Я чувствовала себя избранной.

У нас не было времени для долгого поиска, Сековский должен был вернуться в Москву через сорок дней.

К счастью, я уже восемь лет работала над ролью Нины и была готова сделать все, о чем он меня попросит.

У нас было полное взаимопонимание. Он рассказывал удивительные вещи. Он был знаком со Станиславским. Он объяснял нам, что Треплев и Нина были представителями авангарда, которого не понимали Аркадина и Тригорин. Он говорил, что «Чайка» – это пьеса об общем непонимании между старой декадентской Россией и новой революци-

онной Россией, между символизмом и соцреализмом, что Нина – это символ будущего, которое спасено, и что настоящая Чайка – и это было самой потрясающей мыслью – это Костя, уничтоженный, оказавшийся в центре конфликта, перемен и ставший их жертвой.

Все обрело смысл. Если Треплев умирает, то Нина живет. Как Ирина, Аня, как Соня в других пьесах Чехова. По словам Сековского, эта тема все время повторялась, согласовывалась и отражалась в драматургии Чехова.

Сегодня, когда я вижу обычных мелодраматичных Нин, раздавленных грузом различных декадентских и пораженческих интерпретаций, мне хочется покончить с этой псевдотеатральностью, которая снисходительно сходит со своего трона самовлюбленности.

К счастью, сама того не зная, я сама дошла до того, чтобы дать Нине в четвертом акте мотивацию жизни, страдание, которое таит в себе возрождение.

Мы показываем спектакль членам Актерской студии и Страсбергу. Сразу после Сековский говорит, что был счастлив работать со мной, что я прекрасная Нина, однако ему пора возвращаться в великую матушку Россию. Он уезжает от нас. Я думаю, что ему надоело спорить с отдельными актерами.

Спустя какое-то время Ли спросил меня о том, что случилось на самом деле. Я не хотела создавать проблем актерам и попыталась объяснить ему, что некоторые из них не понимали режиссера и спорили с ним. Думаю, что Страсберг все понял, он и сам прошел через это. И сегодня актеры ставят ему в вину то, что ему как режиссеру не хватало того терпения, которое было у педагога в Актерской студии. Такие актеры встречаются мне до сих пор. Кроме того, я и сама несколько месяцев назад, протестуя против Страсберга, совершила ту же ошибку и поддалась этой подростковой идее о том, что работает только импровизация.

Я часто думаю о Сековском, наверное, его уже нет в живых, я познакомилась с ним, когда ему уже было восемьдесят. Он был как ветвь старого дуба школы Станиславского <...>

Осень 1980 года

Фильм «Мазох», который уже показывали на Венецианском фестивале, будет показан на фестивалях в Нью-Йорке, Сан-Франциско и в Монреале.

Мой отец был в Лос-Анджелесе. Он должен был прийти на показ «Мазоха» в Сан-Франциско. Я вернулась в Нью-Йорк. Как только наступает воскресенье, я первым делом звоню Страсбергу, сгорая от желания увидеть его. Он сам подходит к телефону. Я говорю ему, что только что вернулась и жажду навестить его. Он отвечает мне: «С днем рождения!» Я поправляю – мой день рождения не сегодня. «Да нет, сегодня мой день рождения!»⁹

Господи! Я знала, знала, но совершенно забыла... «С днем рождения, Ли!»
«Приходи, мы тебя ждем!»

Покупаю букет цветов. Ловлю такси и приезжаю через десять минут. Вхожу в его прекрасный теплый дом, гости уже собрались, бокалы подняты. У меня не было с собой подарка в тот день. В прошлом я подарила ему морскую звезду как символ его возвращения в кино. Он хранил ее на камине в чеховской столовой. Очень большую книгу своей любимой поэтессы Эмили Дикинсон он держал в ванной. Мне казалось это тро-

⁹ Ли (Израэль) Страсберг родился 17 ноября 1901 г. в австро-венгерском местечке Буданов.

гательным, это было очень в его стиле, красота должна была быть повсюду. Страсберг готовит для своих гостей. Появляется Миа Фэрроу с одним из своих бесчисленных детей и сестрой Тизой. Они садятся на ковре рядом со мной, я не помню, как мы начинаем разговор о Чехове, как будто бы мы знакомы уже много лет. Я смотрю на Миа, ослепленная исходящим от нее светом, и понимаю, почему Фрэнк Синатра говорил, что у нее лицо ангела. Мы обмениваемся комплиментами. Она говорит Анне Страсберг, что я прекрасная Нина. Не участвующая в разговоре Тиза гладит ребенка по голове. Мы идем в гигантскую кухню, полную книг, и накладываем себе еду. Счастливый Ли наблюдает, как мы едим, затем, как всегда, сбегает в музыкальную комнату. На этот раз он ставит Калласс. Я сажусь рядом с ним вместе с несколькими гостями. Он объясняет нам разные периоды творчества Калласс, об этой певице он говорил почти столько же, сколько об Элеоноре Дузе. Музыка – это бальзам. Элиа Казан спит на диване. Давид и Адам играют в коридоре. Деревья в парке тянутся к темнеющему небу. Старые друзья Ли, настоящие старые друзья, уцелевшие в темные времена антикоммунистических преследований, о чем-то тихо шепчутся в гостиной.

Иногда входит Анна, чтобы позвать Страсберга: «Иди сюда!»

«Нет, потом», – отвечает он.

Я вернулась домой.

В какой-то момент появляется Аль Пачино.

Он редко приходил в дом Страсберга, когда там были гости, но в день рождения все же пришел.

Он обнимает меня за плечи, наклоняется и целует в щеку. Очень легко, как умеет только он.

Мастер не умирает никогда

17 февраля 1982 года.

Ночью я просыпаюсь в слезах, мне снится, что у меня умер отец.

В восемь звонит телефон. Кен Силк говорит мне, что мы не будем показывать нашу сцену, потому что Ли Страсберг умер ночью от инфаркта.

Я потрясена и не верю своим ушам, встаю, автоматически умываюсь, одеваюсь и бегу в дом Страсбергов. Меня впускают, и я провожу там весь день. Мое место – в этом доме.

Я пытаюсь утешить Джонни, пока он одевается. «Я люблю тебя, я с тобой». Я помню его странный ответ: «Теперь уже слишком поздно».

Не знаю, относилось ли это к смерти отца, про которую он не сказал всего, что хотел сказать, или же ко мне, потому что когда мы работали вместе, я не ответила на его чувства, хотя он в этом нуждался.

Весь день люди приходили и уходили. Я обнимаю бледную и усталую Анну. Кто-то беззвучно плачет. Я чувствую себя за пределами мира, как если бы ничего на самом деле не произошло, странное глухое отчаяние бьется во мне, не находя себе выхода. Обстоятельства требуют того, чтобы я сохраняла спокойствие.

Огромная пустота невыносима. Люди молча обнимают друг друга.

До поздней ночи.

Канун похорон. Я снова провожу весь день в доме Страсбергов. Наконец подхожу к телу и начинаю плакать. Я вижу, как люди приходят, проходят мимо гроба, останавливаются и уходят. Я плачу. Приходят другие люди, другие и еще другие, поток людей... Я безостановочно плачу. Некоторые рыдают в голос, кто-то плачет безмолвно.

Актеры, писатели, режиссеры, студенты, профессора университетов, антропологи, аналитики, психологи, верующие, ученые, люди со всех концов света.

Начинаются воспоминания, я чувствую себя потерянной. Мне кажется, что я больше не смогу быть актрисой. Я чувствую себя то сильной, то снова потерянной. Невозможно представить, кто меня поддержит, кто направит мои шаги, кто упрекнет, кто бросит вызов, кто улыбнется. Слезы текут рекой. Я вспоминаю самые счастливые утра своей жизни. Каждый вторник и каждую пятницу, когда я шла на занятия и знала, что найду на них пищу и поддержку. Все то, что во мне было самым живым и настоящим, было связано с тем временем.

Затем приходит Аль Пачино, останавливается и смотрит на меня. Я чувствую его взгляд, пытаюсь понять, страдает ли он. Он серьезен и спокоен, мне кажется, что он хочет понять мои чувства, мою боль, мою любовь. Его взгляд пригвозждает меня к месту, как если бы я увидела человека, которого никогда прежде не встречала. Я не поднимаюсь ему на встречу. Я хочу верить, что в этой боли мы вместе.

В какой-то момент мне захотелось сказать ему, что я хочу ребенка.

Я хотела ребенка. Целые недели потом я хотела ребенка. Но время прошло. А если бы я рискнула, если бы я сказала ему, я почти уверена, что он бы согласился. Но случилось слишком много всего, и я пыталась не поддаваться опрометчивым порывам.

Возможно, это единственная вещь, о которой я по-настоящему пожалела в жизни.

Потом, по еврейской традиции, наступила неделя траура. Я позвонила Анне Гальене, мне казалось, что ее нужно пригласить, она присоединилась к Актерской студии всего два года назад и многих не знала. Она поблагодарила меня, но сказала, что плохо знала Страсберга и не ощущает потерю, как я. Я только хотела убедиться, что она не чувствует себя брошенной.

Каждый день мы собирались у кого-то дома. Целую неделю. Ели, говорили, плакали, согревали друг друга, смеялись, вспоминали разные истории, эпизоды нашей жизни с ним. И сокровища, которые он нам оставил. Иногда кто-то не мог сдержать слез.

Все человеческое, которое этот маленький железный человек, словно хирург, извлек из сердца всех этих людей, возвращалось вовнутрь нас, мы тонули в нем, как в океане.

На шестой день траура мой друг Гэри Суонсон остался ночевать у меня, так как я боялась пустоты.

В ту ночь, прежде чем уснуть, я снова увидела туннель, который называют туннелем смерти. Водоворот концентрических кругов в форме конуса, который засасывает меня, и другое измерение – туда, «куда отправится душа», как говорит Гамлет. Теперь я знаю, что пыталась войти туда, я хотела переступить этот порог. Это длилось несколько мгновений. Потом все прекратилось, и комната вновь стала ясной и четкой.

Я осталась одна со своей болью.

В Мемориал пришло около тридцати тысяч человек. Многие брали слово, говорили что-то прекрасное или смешное, говорили о том, каким он был простым человеком, практичным и без прикрас.

Некоторые выражали ему свою благодарность, говорили, что встреча с ним спасла им жизнь.

Потом кто-то рассказал, как однажды ехал с ним в лифте. Этот человек сказал: «Добрый день, Ли», а Страсберг ничего не ответил. Все засмеялись, поскольку такое случилось с каждым из нас.

Поэтому я называла Страсберга моей Стеной. Ли – это стена, и надо было научиться преодолевать ее. Я поняла, что он не отвечал, когда ты здоровался с ним или же задавал

ему вопросы, ответы на которые и так знал, или же если делал это формально. Или же если ты сам не знал, чего хотел от него. Другое дело – если тебе действительно было что-то от него нужно.

Он был всегда крайне внимательным к коммуникативному процессу. Если ты был способен внятно сообщить, что тебе нужно, и он мог тебе дать это, то он отвечал всегда и очень просто. Он вынуждал тебя не быть пассивным и использовать только необходимые для выражения слова. Формальности не интересовали его. Он не критиковал их, они просто его не интересовали, он считал эту территорию чужой землей.

Я помню, как одна актриса польстила ему: «Ты настоящий монах дзен!»

Он категорично и сурово, словно отмахнувшись от назойливой мухи, ответил: «Darling, пожалуйста, никогда не говори так, я не хочу этого слышать, я обычный человек».

В мою память навсегда врезалась одна фраза Джеральдин Фицджеральд: «У Страсберга была логика святого». На самом деле, он не был святым, и мы все это знали.

Но на протяжении пятидесяти лет, что бы ни происходило в его жизни – две умершие от рака жены, сыновья и их тяжелые экзистенциальные кризисы, политические допросы, обвинения, злословия, зависть, войны и заговоры против его теорий, успехи и провалы режиссера, непонимание, предательство тех, кому он вручил жизненные инструменты, – за пятьдесят лет он никогда, ни разу не дрогнул, не отказался, он продолжал самозабвенно работать, направляя все свое внимание и умение человеческому сердцу внутри человеческого тела. И в этом он действительно обладал логикой святого.

Джеральдин Фицджеральд точно поняла его работу.

На похоронах присутствовало умеренное число людей. Старинное кладбище, утонувшее в зелени. Светит солнце и дует легкий ветерок. Мы бросаем землю и цветы в могилу. Земля засыпает гроб, одну из лопат держит Джонни.

Я размышляла о жизни ушедшего и надеялась почувствовать его присутствие в воздухе, как случается иногда с душами тех, кто только что умер. Но при этом осознавала, что его нет ни в воздухе, ни вокруг нас. Его мудрая душа, завершившая путь, не витала над нами, она упряталась в глубину земли, к корням деревьев. Я вдруг почувствовала дуновение и поняла, что всё, чему он меня научил, вся его сила, заключалась в том единственном зерне, которое упало в мое сердце и распалось на атомы. Он остался во мне, его знание сохранилось в сердце каждого человека, который готов был принять его в себя.

Он не завещал нам никаких прикрас, никакого сентиментализма, его наследством был живой опыт.

Думаю, что в тот момент я стала взрослой...

Перевод с итальянского Ирины Зверевой.

Итальянская «Чайка» Някрошюса

Валентина Валентини

Когда Чехов рождается из актера¹

Аннотация. Публикация рассказывает о работе Э. Някрошюса с итальянскими студийцами Школы мэтров («Ecole des Maîtres») по подготовке спектакля «Чайка». Автор статьи отмечает, что драмы Чехова принимают у Някрошюса скорее трагикомическое, нежели элегическое звучание, становясь не столько мелодией исчезнувшей и посредственной жизни, сколько какофонией краха целой культурной и исторической эпохи. Материал дополняет интервью с Някрошюсом режиссера А. Бьянко о преподавательской и режиссерской работе Някрошюса в Вильнюсе, о его понимании драматургии Чехова и глубинных смыслов чеховской «Чайки».

Ключевые слова: Чехов, «Чайка», Э. Някрошюс, режиссер, художественный мир, театр, искусство, сценическое действие.

Valentini, Valentina

When Chekhov is born of an actor

Abstract. The publication covers the work done by Eimuntas Nekrošius to stage the “Seagull” play together with the Italian Ecole des Maîtres workshop. The author points out that with Nekrošius, Chekhov’s dramatic works acquire a tragicomical taste rather than an elegiac one, and become not just the melody of a vanished and mediocre life but mostly the cacophony of horror of an entire cultural and historical period. The material is complemented with an interview with Nekrošius by a stage director A. Bianco that regards Nekrošius’s coaching and directing activity in Vilnius, his understanding of Chekhov dramatic composition and deeper meanings of Chekhov’s “Seagull”.

Key words: Chekhov, “The Seagull”, Eimuntas Nekrošius, stage director, artistic world, theatre, art, stage movement.

Някрошюс поставил «Чайку» А. П. Чехова не со своим театром «Meno Fortas», а с молодыми актерами, в основном из Италии и Франции. В течение двух месяцев в уединенном здании Pico di Fagnana города Удине шла работа над спектаклем. Речь идет о зрительском показе результата работы лаборатории, а не о полноценном спектакле, над которым Някрошюс работает, по крайней мере, год – от его задумки до осуществления. Однако мы хотели бы остановиться подробнее на этом показе, поскольку в этой работе проявляются черты, свойственные художественному миру Някрошюса. Эта так называемая незаконченная работа говорит больше, чем завершенная постановка спектакля: мы словно видим через «Чайку» мастерскую Някрошюса. Спектакли этого режиссера имеют способность проникать в литературное произведение (будь то Шекспир или

¹ Перевод публикации: Quando Cechov rinasce dall'attore di Valentina Valentini, Trieste Contemporanea, novembre 2000, n. 6/7 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.triestecontemporanea.it/pag17.htm>

Чехов) глубже, нежели прямое чтение, как если бы проговоренный актерами на сцене текст открывался в своем существовании, в своей истинной природе. Это наблюдение не имеет объективного подтверждения, но, учитывая тот факт, что в спектаклях Някрошюса проблеме интерпретации текста не отводится главная роль, это *значимое наблюдение* – в контексте глубокого надлома и естественного конфликта между текстом и сценой, между литературой и театром, в контексте «упрямой враждебности сцены» тому, что касается передачи атмосферы, мечтаний и страстей, а также в контексте исторических битв современного театра против текста и ради сцены. Нам кажется, что органичность слова и действия, персонажа и актера, которая обнаруживается в спектаклях Някрошюса, вытекает из процесса работы, в котором режиссер не интерпретирует автономно текст с помощью идеологического, исторического или философского ключа (что часто делает критическая режиссура в Италии, например), а текст произведения проходит через работу актеров, через поиск, который осуществляется на многих уровнях: физическом, психологическом, духовном. Режиссер направляет этот поиск, а не предоставляет уже в готовом виде, где актеру отводится лишь роль исполнителя. Текст воспринимается не как принадлежащий прошлой эпохе, и не как актуальный, способный говорить в настоящем времени, однако это отсутствие «места и времени» не превращает события и посылы в бессодержательные. Някрошюс умеет рассказывать историю через актера и сценическое пространство, благодаря чему текст не перегружен злободневностью, лишен акустическо-фонетической утрированности, он действует на зрителя двойственным образом, и последний вопреки себе и с удовольствием оказывается вовлечен в сценический рассказ, который завладевает его вниманием своей интригой телесериала, ритмом водевиля, комедийными и смешными трюками.

Сценография Някрошюса в этой постановке предельно проста: вместо трех уровней, которые предполагались в режиссерской партитуре Станиславского 1898 года (действие было сосредоточено «на авансцене и на заднем плане, в глубине сценической картины и на ее передних планах, или же средних»), актеры в спектакле Някрошюса работают на станке-платформе, где также расположились вертушки, цинковые ведра с водой и без – вместо озера (предметы повседневного использования в Литве), ветка дерева, возвышающаяся над платформой, луна, вместо которой – железная сковорода («и эта бледная луна напрасно зажигает свой фонарь»), стулья, которыми бросаются актеры, столы, которые исчезают и появляются. Это не голый деревянный настил, оставляющий актерам широкую свободу действия, но это и не «мир, в котором живут», «обитаемая сцена» из постановки 1898 года, рассказывающей о людях, которые живут в саду и доме. Сценография Някрошюса далека от «нейтральности театрального сада», равно как и от необыкновенной романтической выразительности прекрасного задника. Сценическое пространство «Чайки» абстрактно и конкретно, функционально для действий актеров, которые дополняют свою игру немногими предметами: бросают стулья, садятся на них, наливают воду из ведра, прячутся под белой скатертью на столе в третьем акте (столовая в доме Сорина).

Как и в предыдущих спектаклях Някрошюса по Чехову – в «Дяде Ване» и «Трех сестрах» – речь идет о том, чтобы перевести текст на язык театрального действия, избежав при этом психологического сентиментализма подтекста и неопределенного рассказа о потраченных напрасно жизнях и невзаимной любви, – именно так долгое время воспринималась драматургия Чехова в России. В режиссерской партитуре, сделанной

в 1898 году Станиславским для Московского Художественного театра, в первом акте во время представления произведения Треплева персонажи сидят на длинной скамье вдоль авансцены, спиной к партеру, и это расположение реализует принцип четвертой стены, оправданной для «Чайки» самим текстом, в котором есть сцена «театра в театре». «Чайка» Школы мэтров («Ecole des Maîtres») воспринимается как двойная игра на двух уровнях, и актеры-зрители садятся лицом к партеру, смотрят прямо на зрителей и создают, таким образом, два уровня зрителей – настоящих зрителей в театре и сыгранных актерами зрителей пьесы Треплева. Предполагаем, что для усиления этого эффекта в первом акте несколько актеров Някрошюса находятся в партере, с тем, чтобы придать комический эффект реакции образцового зрителя... Действительно, публика смеется, настоящие зрители смешиваются со зрителями, которые наблюдают за сценой жалких Нину и Треплева, и даже самим актерам весело. Метатеатральный мотив, проходящий через всю пьесу Чехова, значение которого смещено на второй план исторической перспективой, равно как и автобиографической (иронические замечания писателя, который проживает свое ремесло и призвание как страсть и одновременно приговор в силу невозможности жить нормальной жизнью, поскольку любые чувства, события, эмоции превращаются в писательский материал), не теряет в спектакле ни своей актуальности, ни тем более историчности. Ирония Чехова в отношении авангардистских движений (которая напоминает «Сегодня мы импровизируем» Пиранделло), обвинение в декадентском искусстве, брошенное старой гвардией (знаменитой актрисой) в отношении авангарда (молодого писателя); брошенное старшим поколением (мать) поколению молодому (сын), возвращает тему естественного и неизбежного конфликта между традицией и новаторством как в эмоциональном и межличностном измерении, так и измерении универсальном.

Эту тему развивают два персонажа-антагониста: молодой подающий надежды писатель Треплев и успешный беллетрист Тригорин. Они несут двойной конфликт, художественный и чувственный (поскольку последний является любовником матери первого). В женских персонажах – Нине, Маше и Аркадиной – трагическое смягчается другими чувствами и выражениями: они способны смеяться, даже когда плачут, проявлять невинную детскую нежность в горестные моменты, радоваться даже в своих терзаниях. Именно мужские персонажи воплощают трагическое измерение драмы Чехова в спектакле: несчастные, неудовлетворенные герои, для которых невозможно героическое действие, для которых смерть – это декларация беспомощности, потеря абсолютного, а не проявление титанического вызова несправедливости этого мира. И здесь возникает комический аспект, отстранение в отношении чувства, высмеивание ничтожества повседневности. Мелодраматизм, вытекающий из эмоционального несогласия, конфликтов между матерью и сыном, между любовниками (Аркадина и Тригорин), между теми, кто любит, и теми, кого не любят в ответ (Маша, Нина, Треплев), в «Чайке» Школы мэтров («Ecole des Maîtres») оборачивается двумя тонами трагической боли и комического, которое даже преувеличено в клоунской манере поведения некоторых мужских персонажей.

Все это помогает нам понять, как драмы Чехова принимают у Някрошюса скорее трагикомическое, нежели элегическое звучание, становясь не столько «мелодией исчезнувшей и посредственной жизни», сколько «какофонией краха целой культурной и исторической эпохи».

Интервью с Эймунтасом Някрошюсом³

Во время нашей первой беседы в Вильнюсе я спросила Вас, случалось ли Вам уже заниматься преподаванием, на что Вы ответили мне, что до сих пор преподавание Вас не интересовало. С тех пор прошло три года, Вы руководили многими лабораториями, как для актеров, так и для режиссеров. Что изменилось?

Някрошюс: Я действительно избегал преподавания, оно пугало меня, я всегда думал, что, начав учить других, рискуешь потерять конкретность собственной режиссерской работы. Такое я уже видел.. Поэтому я продолжаю быть прежде всего режиссером и только потом педагогом. И в любом случае, даже в тот момент, когда я преподаю, я не говорю о теории, не занимаюсь теорией, скорее я сосредотачиваюсь на практической работе, на театральной практике. В этом смысле у меня нет ощущения, что я отдаляюсь от того, чем на самом деле является моя работа. Если быть педагогом означает иметь систему и методологию, я просто-напросто не педагог. Однако я убежден, что творческий процесс не нуждается в системе или школе: только через конкретность работы можно получить хороший результат. Мне интересно не столько заниматься преподаванием и навязывать мое собственное представление о театре, сколько вдохновлять личное творчество артистов, оставлять свободу предложения тем, кто участвует в моих лабораториях. Так строилась работа и над этой «Чайкой».

Один из самых очевидных аспектов «Чайки» Чехова заключается в том, что в пьесе речь идет об искусстве. Среди персонажей есть артисты театра и писатели, которые много говорят о творческом процессе и главным образом о «новых формах». И в Вашей работе тоже встает вопрос о так называемых «новых формах»?

Прежде всего, я должен сказать, что, размышляя об этих новых формах, я никогда не смотрел вперед, но скорее оглядывался назад, пытаюсь найти что-то новое в старых формах. Все то, что может считаться новаторским, все то, что на самом деле имеет ценность новизны, на самом деле уже было. Надо просто уметь выбирать среди пришедших к нам из прошлого через традицию материалов. Нет, я не стал искать «новые формы», я не чувствовал в этом необходимости. И вообще, об этой пьесе уже столько всего было написано, что, возможно, лучше было бы оставить ее, не заставляя себя слишком глубоко погружаться в «Чайку». Сколько всего существует по этому поводу... Достаточно вспомнить «Лекции по русской литературе» Набокова, в них автор сурово критикует именно это произведение Чехова. Это поразительно: Нобелевский лауреат, писатель такого уровня, так яростно нападает на «Чайку». Я пытался размышлять о причинах этой неприязни, и думаю, что, в общем и целом, Набоков почувствовал, что его романы со временем не останутся рядом с произведением Чехова, что они не соответствуют уровню «Чайки».

² А. Бьянко, режиссер группы EGUMTEA TRO, в 1998 году издала «Тетради EGUM», посвященные Эймунтасу Някрошюсу, сделав первое интервью с мастером в Вильнюсе. В 1999 г. стала автором части «Дневника работы» VIII Школы мэтров (Ecole des Maîtres), посвященной лаборатории Эймунтаса Някрошюса по «Мастеру и Маргарите» Булгакова. Для этого интервью она также изучала процесс работы Някрошюса во время лаборатории по «Чайке» для актеров IX Школы мэтров по «Дневнику работы IX Школы мэтров», изданному Кристианом Марией Джаммарини. – *Прим. ред.*

³ Перевод публикации: Diario di Lavoro della IX edizione de ll'ECOLE DES MAISTRES, curato da Cristian Maria Giammarini.

Многие не любят «Чайку». Уже было столько провальных попыток поставить ее на сцене, возможно, именно потому как раз, что режиссеры силились найти в пьесе что-то новое, текст перегружали интерпретациями, анализом, порой предвзятым, тогда как достаточно было бы просто внимательно прочитать его, услышать, почувствовать его стиль, интонацию... Потому что в тексте уже все есть. Нужно просто уметь его читать, читать каждую запятую, каждую паузу, обращая внимание на то, что написано между строк. Именно так я пытался работать: каждая строчка, каждое слово были взвешены. Всё там, внутри текста. Текст хочет, чтобы его открыли, а не придумали или обновили.

Всё, что написал Чехов, – шедевр, кажется, что каждое отдельное слово рождается само по себе, без усилия, спонтанно, и что каждое слово само естественным образом находит свое место, и читателю остается лишь восхищаться этим чудом простоты и изящества. Возможно, все провальные попытки поставить на сцене «Чайку» случились именно из-за того, что режиссеры хотели сделать что-то новое. Просто возникает риск создать ненужную сложность. Предложенные Чеховым темы сложны уже сами по себе, поэтому надо иметь смелость для того, чтобы подойти к ним с максимальной простотой, непосредственностью, посмотреть на них прямо, а не поперек, пытаюсь сделать из них что-то удивительное и отличное.

Вы могли бы объяснить мне эту вашу идею простоты?

В своей работе я не пытаюсь прийти к особенному, новому, удивительному решению, мне это не интересно. Вероятно, меня можно критиковать за это, но думаю, что все вопросы, касающиеся театра, должны быть решены в работе, конкретно, с помощью инструментов, которые нам предоставляет сам театр, а не за столом, не в теоретических рассуждениях. Все решения должны рождаться спонтанно внутри процесса практической работы. Моя точка зрения очень конкретна. Я пытаюсь держаться в стороне от так называемого художественного размышления. Думаю, что говорить об искусстве в принципе опасно. Многие полагают, что воплощают искусство, художественное действие, а на самом деле эти люди только ходят вокруг искусства, пытаясь к нему приблизиться. Во всех художественных пространствах – в театре, живописи, музыке, литературе – есть такие люди. Они говорят об искусстве, но в действительности не занимаются им, из-за неспособности или из страха, настоящих же артистов очень мало. На самом деле, существует категория людей, которые проводят жизнь около искусства и которые не способны творить. Именно эта ситуация показана в «Чайке» Чехова: люди, которые говорят об искусстве, о литературе, столько слов, пустых слов... Они говорят о великих писателях и драматургах, упоминают Тургенева, Шекспира, Толстого, Золя, Мопассана. Рядом с этими писателями герои Чехова в итоге кажутся пародией на истинных художников; они говорят о новых формах и творчестве, и у меня, как зрителя, порой возникает впечатление, что они не соответствуют уровню своих речей. Это жестоко, но очень реалистично. Когда я работал над этим текстом, я часто думал об этой ситуации, которую часто случается видеть в жизни.

Еще одна важная тема «Чайки», по-моему, это как раз тема провала. Всех героев ждет провал, или, по крайней мере, им приходится серьезно пересмотреть свои устремления. Можно ли рассматривать провал как важную составляющую художественного творчества?

Возможность провала крайне важна. Провал наводит чистоту, определяет выбор, отдаляет от искусства бесполезных людей и бесполезные мысли. Провал несет в себе принцип справедливости: так в природе то, что терпит неудачу, не должно было появиться, дойти до завершения, поскольку не обладало силой или причиной для того,

чтобы выжить. Но провалы художников трудно оценить, часто они связаны только с обстоятельствами, и то, что было провалом в какой-то период, со временем может превратиться в успех. Так случалось часто, потому что иногда невозможно оценить значение произведения, которое появилось слишком рано.

Провал не остановит ни одного настоящего художника, тогда как слабый художник не найдет в себе сил, чтобы продолжать. Именно это мы видим в произведении Чехова. Это важнейшая тема произведения, и она совпадает также с историей пьесы, поскольку первые постановки «Чайки» были неуспешны, с самого начала их ждало впечатляющее фиаско. Зрители не привыкли к такому способу письма для театра. Рецензии в газетах были жестокими, суровыми. Удивительно, как Чехов противостоял этому провалу. Конечно, большое значение сыграла поддержка Немировича-Данченко и Станиславского, руководителей Московского Художественного театра. Именно они вернули на сцену «Чайку» в следующем сезоне, и это был триумф. Возможно, еще одно фиаско окончательно бы отдалило Чехова от театра: если бы его ждал снова провал, он не смог бы сохранить веру в себя. Однако, несмотря на все эти трудности, сколь прекрасен был этот период его жизни, сколь плодотворен!

Я помню, что по другому поводу вы говорили о трудностях постановки сцен, в которых занято много действующих лиц. В «Чайке» таких сцен немало...

Коллективные сцены тяжело передать, и мне они не очень нравятся. Я предпочитаю более интимные сцены, в которых участвует два или три действующих лица, потому что считаю, что сила спектакля возникает именно из этих сцен. Позитивная сторона коллективных сцен заключается в том, что они вынуждают актеров быть щедрыми. Не достаточно быть сосредоточенным на самом себе, на своем персонаже, надо также, чтобы развивалось и поддерживалось внимание к работе партнеров. Так возникают правила сценического поведения.

Это как в музыке: в некоторые моменты театр идет в сторону оркестровой композиции, каждый должен пожертвовать чем-то от себя, отказаться от утверждения, чтобы музыка была гармоничной. Я часто повторяю это своим актерам. Более высокий результат достигается, если всё основывается на одной мелодии, на одном мотиве, который заключает в себе всё и трогает наше сердце. Конечно, полифоническая конструкция позволила бы лучше описать конфликты персонажей, но полифония идет от ума, а я ищу единственную, прекрасную, простую мелодию, в которой было бы что-то новое и что-то старое одновременно. Я ищу, главным образом, искренности.

В первой авторской ремарке Чехов подробно описывает пространство: озеро, сколоченная для спектакля Треплева эстрада... указано, что озера совсем не видно. У Вас же, наоборот, озеро играет главную роль, и оно передано, я бы сказала, удивительным образом.

Я уделил много внимания вопросу пространства «Чайки» и внимательно прочитал первую ремарку пьесы, то, как Чехов описывает пространство, в котором развивается действие. Конечно, я понял, что указание на озеро очень важно, равно как и маленькая эстрада и луна; речь шла затем о том, чтобы найти практическое решение для того, чтобы представить эти три элемента, но все они должны были быть представлены на сцене, как и говорит автор. Я думаю, что мне удалось воплотить его желание, я не чувствую своей вины перед ним за то, что не спрятал озеро за сценой вопреки его указанию. Я уже видел столько спрятанных озер, в других постановках «Чайки», и подумал: как показать это озеро? Я хотел, чтобы оно было видимым. И не только: я хотел, чтобы оно

двигалось, чтобы во время спектакля оно все время приближалось к зрителям. Так мне пришла в голову идея с ведрами, и теперь у нас есть озеро, которое можно перемещать, передавать, оно может быть в центре действия или же окружать действие, но главным образом – оно может действовать, как если бы оно было настоящим персонажем рассказываемой истории.

Мы легко пришли к решению с ведрами, с точки зрения практического смысла, без излишнего интеллектуального страдания. Вообще мне не нравятся попытки ограничить природу, приблизиться к ней, реалистично воспроизвести ее на сцене: по моему мнению, такие попытки не убедительны, тогда как наоборот, используя предмет, который с виду никак не связан с природой, и его скрытую силу, нам удастся театрально передать образ природы. Эта способность художественно воплощать на сцене элементы реальности человека и природы – то, что мне наиболее интересно. Во всем, что мы делаем на сцене, мы должны использовать особую точку зрения, не обычную, не реалистичную, «отстраненную». В русском языке есть слово «сдвиг», которое означает как раз перемещение (отстранение?): работая в театре, я всегда пытаюсь осуществить «сдвиг» по отношению к реальности вещей, пытаюсь представить эту реальность через необычную перспективу, абсолютно не реалистическую и не повседневною. И предлагаю тем, кто работает со мной, работать так же.

То же касается и отношений между персонажами? Что происходит между Ниной и Трепловым, когда они встречаются после спектакля, и эта их встреча превращается в навязчиво повторяющееся странное физическое действие?

Треплев неотступно опрокидывает Нану на станок – место провала, краха спектакля, потому что он думает, что все началось оттуда. Нина ошиблась, не потому что плохо сыграла текст Треплева, но потому, что во время короткого спектакля все время стояла спиной к зрителям, состоящим из других персонажей. Оказавшись между двумя типами зрителей, – между внешними зрителями, которые смотрят наш спектакль, и внутренними зрителями, которые смотрят спектакль Треплева, она повернулась в неправильную сторону, и таким образом этой своей ошибкой предопределила провал пьесы. Теперь Треплев в отчаянии, он продолжает думать об этом событии, и эта навязчивая мысль не дает ему покоя. Он хотел бы вернуться назад, изменить прошлое, перевернуть прошлое, исправить прошлое, но это, разумеется, невозможно.

Что делает этих героев столь хрупкими?

Дело в том, что они сами не знают, как им идти вперед. Они хотели бы вырвать из сердца собственные чувства, чтобы продолжать жить, однако в итоге целуют землю, по которой ходили те, кто никогда не сможет их любить. Их полностью победили собственные страсти.

Вообще у Чехова всегда самое важное – это любовь: не обязательно выраженная явно. Любовь может быть спрятанной, запертой в сердце персонажей, которые порой не знают, куда ее деть, или же вообще любви может не быть вовсе, и тогда она мучает героев именно своим отсутствием, и этот второй аспект интересует меня еще больше.

В Чехове мы находим столько любви, любви, которая скитается и в большинстве случаев не может найти себе места. В финале первого акта «Чайки» эта тема получает выражение как никогда яркое в одной из самых прекрасных реплик пьесы: «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро!» [С XIII, 20]. Эта реплика в этот момент – термометр, измеряющий внутреннюю температуру персонажей.

Перевод с итальянского Ирины Зверевой.

Щедрин / Плисецкая. «Чайка». Художественный смысл

«Чайка»¹

*Балет в двух действиях на музыку Родиона Щедрина
Либретто В. Левенталя и Р. Щедрина
по мотивам одноименной пьесы А. П. Чехова
Балетмейстер М. Плисецкая
Первое представление: Москва, Большой театр, 27 мая 1980 г.*

Аннотация. Публикуется либретто балета «Чайка» на музыку Р. Щедрина по мотивам одноименной пьесы А. П. Чехова. Премьера балета состоялась в Большом театре в Москве 27 мая 1980 г.

Ключевые слова: «Чехов, «Чайка», Р. Щедрин, М. Плисецкая, Александринский театр, балет, интерлюдия, постлюдия.

The Seagull

*Ballet in two acts composed by Rodion Shchedrin. Libretto by V. Leventhal
and R. Shchedrin based on A.P. Chekhov's play of the same name.
Choreographer M. Plisetskaya.
First staged in Moscow, Bolshoy Theatre, May 27th, 1980*

Abstract. A publication of the libretto for the “Seagull” ballet composed by Rodion Shchedrin based on Anton Chekhov’s play of the same name. The ballet’s premiere took place in Bolshoy theatre in Moscow in May, 1980.

Key words: “Chekhov, Seagull”, Rodion Shchedrin, Maya Plisetskaya, Alexandrinsky theatre, ballet, interlude, postlude.

Либретто

Действующие лица:

Чайка, Нина Заречная (одна исполнительница). Константин Треплев. Тригорин. Аркадина. Маша. Сорин. Медведенко, учитель. Дорн, врач. Полина Андреевна. Шамраев, управляющий именем у Сорина. Яков, работник. Повар. Горничная. Участники интерлюдий.

¹ Режим доступа: http://www.belcanto.ru/ballet_seagull.html

Сюжет мелькнул... Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы, любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.

А. П. Чехов. «Чайка»

Действие первое

Аллеи парка в именин Сорина. Озеро. Вечер. Вдали летит чайка.

Одиноким вяз. Около него Константин Гаврилович Треплев. Появляются другие обитатели усадьбы – Сорин, Маша, доктор Дорн, учитель Медведенко, Шамраев, Полина Андреевна, работник Яков, повар, горничная. «Что может быть скучнее этой вот милой деревенской скуки... Никто ничего не делает, все философствуют...»

Входит Нина Заречная. Треплев радостно встречает ее, целует руки: «Я люблю вас... Волшебница, мечта моя...» Нина взволнована: «...Меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами». Нина и Треплев уходят.

Маша, преданно и безнадежно влюбленная в Треплева, видела их объяснение. «Я страдаю. Никто, никто не знает моих страданий! Я люблю Константина...» Медведенко страдает от равнодушия Маши. Полина Андреевна – от холодности Дорна. «Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро...»

Появляются Аркадина и Тригорин. Они пришли посмотреть любительский спектакль – в пьесе Треплева выступит Нина Заречная. Все рассаживаются на скамьи возле подмостков деревянной сцены. Медленно поднимается занавес. Начинается пьеса...

Интерлюдия

Анонс премьеры комедии А. П. Чехова «Чайка» в Александринском театре в Петербурге в бенефис 2-жи Е. И. Левкеевой.

Предпремьерная суета, публика спешит на представление.

Афиша гласит:

Заречная – В. Комиссаржевская

Треплев – Р. Аполлонский

Тригорин – Н. Сазонов

Аркадина – А. Дюжикова

Маша – М. Читау

Сорин – В. Давыдов

Шамраев – К. Варламом

Медведенко – В. Панчин 1-й

Режиссер – Е. Карпов

Возвращение к декорации домашнего спектакля. Пьеса Треплева провалилась – «Пьеса кончена! Довольно! Занавес!»

Зрители расходятся. Аркадина знакомит Заречную с Тригоиным. Тригорин с интересом рассматривает Нину, которая глядит на него с восторгом и благоговением. «Отчего в этом призыве чистой души послышалась мне печаль и мое сердце так болезненно сжалось?...»

Нина быстро уходит. Тригорин пристально смотрит ей вслед. Маша стремится утешить Треплева. Он раздражен: «...Оставьте меня в покое! Оставьте! Не ходите за мной!»

Треплев остается один. Взрыв отчаяния и самоуничужения. «...Я несчастлив... Пьеса не понравилась, вы презираете мое вдохновение, уже считаете меня заурядным, ничтожным, каких много...»

Яркий солнечный полдень. Площадка для игры в крокет. Аркадина, Тригорин, Заречная, Маша, Дорн играют в крокет.

Яков созывает всех к обеду. Нина остается одна со своими мечтами о любви, славе, о театральном поприще. «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... Голова кружится... Уф!»

Входит Треплев с убитой чайкой: «Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног...» Нина ласкает ее. «...Скоро таким же образом я убью самого себя!» Возвращается Тригорин, за ним Аркадина, Маша. Постепенно все «вверчиваются в водоворот» тревоги и беспокойства – «все любят, но все нелюбимы».

Интерлюдия

Провал пьесы А. П. Чехова «Чайка» в Александринском театре в Петербурге 17 октября 1896 года. Публика освистывает пьесу.

Аркадина и Тригорин уезжают из имения Сорина. Прислуга носит чемоданы. Возвращается Тригорин и сталкивается с Заречной. Нина дарит Тригорину медальон: «Мы расстанемся... Я прошу вас принять от меня на память вот этот маленький медальон... Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее...» Тригорин взволнован признанием Нины. «Остановитесь в Славянском базаре... Дайте мне знать... Молчановка, дом Грохольского... Вы так прекрасны... О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся!» Нина склоняется к нему на грудь. Их видит Треплев.

Действие второе

Прошло два года...

Озеро. Осенний дождливый вечер. Вдали летит раненая чайка...

У старых полуразрушенных подмостков сцены в саду – Константин Гаврилович Треплев. Появляются другие обитатели усадьбы – Маша, Шамраев, Полина Андреевна, Яков, повар, горничная; Дорн и Медведенко катят щ кресле укутанного в плед Сорина.

Входят Аркадина и Тригорин, приехавшие навестить больного Сорина. Полина Андреевна зажигает свечи. Опускается лампа. Начинается игра в лото. «Когда наступают длинные осенние вечера, здесь играют в лото... Игра скучная, но если привыкнуть к ней, то ничего».

Интерлюдия

Уничтожающая критика пьесы А. П. Чехова «Чайка». Осуждение пьесы на страницах петербургских газет, в светских разговорах, в гостиных. Газетные рецензии – «Биржевые ведомости»: «Это так сумбурно и дико»; «Петербургская газета»: «Декадентская усталость»; «Петербургский листок»: «Нелепица в лицах»; «Новое время»: «Веяло скукой, фальшью. В пьесе мало действия».

Треплев один в своем кабинете. За окном дождь, бушует ветер. Треплев полон предчувствия встречи с Ниной Заречной. В его воображении возникает вереница образов-воспоминаний: то парящая чайка, то первая встреча с Ниной, то провал его пьесы в домашнем театре, то встреча Нины с Тригориним...

Стук в окно. Появляется Заречная – поникшая, безжизненная, потухшая. «Нина! Нина! Это вы... вы... Я точно предчувствовал, весь день душа моя томилась ужасно». Нина сдержанно рыдает, положив голову на грудь Треплеву: «Дайте я посмотрю на вас. Вы – писатель, я – актриса... Попали и мы с вами в круговорот...» Треплев горячо и страстно объясняется в любви Заречной: «Разлюбить вас я не в силах, Нина... Я зову вас, целую землю, по которой вы ходили...» Но Нина безответна и холодна. «Я – чайка... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Я люблю... Тригорина. Я люблю его даже сильнее, чем прежде... Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю...»

Нина порывисто обнимает Треплева и уходит. Треплев остается один.

Вновь появляется сцена игры в лото...

Выстрел. Треплев медленно падает...

Печально качается тусклый одинокий фонарь... Вдали летит чайка – символ вечного тревожного полета, порыва вдаль, творческой неуспокоенности, движения, веры в будущее.

Звучит постлюдия.

Античеховская «Чайка» Родиона Щедрина¹

Аннотация. Пластические и музыкальные образы всеобщей скуки. Лишь Чехова и его Треплева тянет небывалое. Потому – какофония, образ неприятия Скуки. Но Чехов сильный, а Треплев слабый. Спасение обоим – миги залёта в метафизическое. Миги взаимной любви (Треплева и Нины) чем-то похожи на метафизическое. Но не ревность (все любят, но нелюбимы), и – мука. Торжество Здешего Зла. И не всем дано душою вырваться в никуда. Так всё и качается: из негатива в позитив, – сменяя персонажей и волны их чувств. Но схожесть и противопоставление судьбы Треплева (самоубийство) с судьбой чеховской «Чайки» (достигла Вечности) не оценено Щедриным позитивно (диссонансы). Щедрин – противоположен Чехову, хоть и тоже экстремист в отношении мерзости нынешней действительности.

Ключевые слова: скука, какофония, метафизическое, вечность, диссонанс.

Volozhin, S. I.

Anti-Chehov's fasion of Rodion Schedrin's "The Seagull"

Abstract. Musical and emotional reflections of universal boredom. Only Chekhov and Treplev are being attracted by the unheard of. Because of this fascination with unbelievable, unheard of - there is cacophony, the underlying feeling of repulsion to boredom. But Chekhov is strong, while Treplev is weak. The salvation for both of them - are the moments of getting into metaphysical realms. The moments of mutual love (of Treplev and Nina) are somehow similar to metaphysical experiences. But not the jealousy (as everybody loves and feels being unloved), and not the suffering. Evil rules here and now, in this world. And not everyone's soul is privileged to escape to nothingness. Everything is swinging this way - from negative to positive, interchanging characters and waves of their feelings. But similarity and contrast of Treplev's fate (suicide) and Chekhov's Chaika (reached Eternity) has not been positively appreciated by Schedrin (dissonance). Schedrin is opposite to Chekhov, despite their similarity in relationship to repulsiveness of present reality.

Key words: boredom, cacophony, metaphysical, Eternity, dissonance.

Щедрин-то за мелодичность, да что ему делать, если имеет дело с экстремистом Чеховым...

«Чистота и страсть художника с необходимостью требовала для развоплощения в себя как в идею – материала противоположного». Так я написал раз² о Родионе Щедрине. И это может служить ключом для объяснения, как он мог взяться писать музыку для балета «Чайка». Ведь Чехов – ницшеанец. В «Чайке» – тоже³. Вот ради развоплощения художника всегда и берут противоположный своему идеалу материал.

Цифрами я буду обозначать минуты и секунды звучания-действия (слушать и смотреть тут⁴). Прямым шрифтом – впечатление от музыки. Курсивом – свои рассуждения

¹ Впервые размещено по адресу: <http://www.pereplet.ru/volozhin/211.html#211>

² См.: С. Воложин. Щедрин. Кармен-сюита. Режим доступа: <http://art-otkrytie.narod.ru/shchedrin.htm>

³ См.: С. Воложин. Чехов. Чайка. Художественный смысл. Режим доступа: <http://art-otkrytie.narod.ru/chehov7.htm>

⁴ Режим доступа: <http://classic-online.ru/ru/production/33675>

по ходу звучания-действия (балетмейстер – Плисецкая). Жирным – текст либретто Левенталя и Щедрина.

0:44

Непереносимое звучание (всего лишь скуки жизни). *В том и исключительность Чехова, что он не такой же человек, как мы, которые, в общем, даже и скукой-то не считаем обычную прозу жизни, а он – не переносит.*

Аллеи парка в имении Сорина.

По парку, скучая, прохаживаются парочки. Но не натуралистически прохаживаются, а замедленно, будто сфотографированы были киноаппаратом на большой скорости, а показывается получившееся кино на скорости обычной, из-за чего всё выглядит неестественно замедленным⁵.

Впрочем, и персонажам нудно. «Все любят, но все не любимы». Так что замедленные движения – это ИХ скука.

Треплев отличается. Он не мучается, идёт ровно. Он думает, надеется, во всяком случае, что он – любим. Любимой Ниной. А может, он весь в творчестве. Хоть уже, знаем, и готова его пьеса, может, он её мысленно совершенствует. То есть, присутствуя тут физически, духовно отсутствует.

2:28

Его пьеса тоже надрывна. Его, как и самого Чехова, тянет же в ней во что-то небывалое.

Летит чайка. Треплев предчувствует пророческий смысл трагического образа чайки. Подстреленной. Это – образ его жизни, образ жизни Нины... Всё наперёд известно! Времени – нет!

Чехов и Треплев сливаются в своём неприятии действительности. Этой какофонии.

4:17

«Зло царит на планете», – безэмоционально и очень жёстко констатирует Чехов. *Треплеву не по силам так отстраниться от всего, так воспарить над Добром и Злом.*

4:55

Отупение от такого открытия. *Чайка тоже устала. Исчезает.*

4:59

Продолжается якобы политкорректное времяпрепровождение в парке Сорина. *Внутренне скучное. С этими замедленными движениями. (Треплева не видно.) «Что может быть скучнее этой вот милой деревенской скуки... Никто ничего не делает, все философствуют...»* Якобы дачное блаженство разливается. *Только Маша молча страдает.*

7:15

Вдруг что-то где-то произошло живое... Что? Где? *Публика, не замечая, продолжает маяться.*

⁵ На языке кино это называется «рапид-съёмка». – Прим. ред.

7:37

Бежит одухотворённая Нина! Машет вдаль рукой. *Треплеву, наверно. Он отошёл от всех. Он подбегает к ней. Умиление. Становится перед нею на одно колено. Прижимает её руки к своей груди, к щеке. Она не против. Они раскачиваются в таком положении: он на колене, она – с носков на пятки и обратно. Умиротворённость. Обычные балетные па, обозначающие взаимную любовь. Чехов тут, если и есть, то в какой-то непронзительности музыки любви, не запоминающаяся какая-то мелодия. Паре хорошо друг с другом. И ненавязчиво. Естественно. Она может отвлечься на что-то – пожалуйста: он отойдёт в сторону. Но её к нему тянет. И она опять бежит к нему. Она млеет в его руках. И никого вокруг для них не существует, сцена пуста.*

8:39

И что-то угрожающее невесть откуда приближается.

Нет. Это показалось. А они опять упиваются общением друг с другом. *Но с какими-то всё же диссонансами и аритмией эта музыка блаженства. Иногда с каким-то чёрт-те каким вывертом. И Нина бежит. А Треплев догоняет. И они опять ластятся. Балуются, играя в ладушки. А чувство накаляется. И какое-то неземное звучание. Не сверхжизнь ли, любимый чеховский – от себя – залёт в метафизическое?*

9:39

Нет. То – миг. Всё возвращается на Землю. *И как-то уже наскучили эти бессистемные, в общем, звуки.*

Инерция взаимной приязни всё же берёт верх. *И пара ещё одним способом покачивается друг с другом. Полное душевное согласие. И опять её пробежка. И опять он догоняет. И опять знаки симпатии друг к другу. «Я люблю вас... Волшебница, мечта моя...» Нина взволнована: «...Меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами». И она оглядывается, не смотрит ли кто. И они целуются, голубки.*

10:24

А их видит обмершая Маша (любящая Треплева безответно). Но музыка и пара её ещё не замечают. Треплев и Нина прощаются. Она ему шлёт, улыбаясь, воздушный поцелуй. И убегает.

10:43

И музыка милого расставанья переходит в молчаливые стенания Маши. Прерываемые бурным её возмущением перед самой собой. Чехов торжествует, создав метафизическое торжество Зла. Оно реет, довольное. И Чехов доволен – своей трезвостью, незамороженностью высоким. **«Маша, преданно и безнадежно влюбленная в Треплева <...> Медведенко страдает от равнодушия Маши. Полина Андреевна – от холодности Дорна».** Тор-жест-во Зла!.. И жалкое хныкание Маши. Чехова может привлечь лишь её бурное неприятие самой этой судьбы. Предельное. Ещё чуть-чуть – и станет запредельным. И Маша тоже вырвется в Метафизику.

11:52

Но идут повторы, повторы, повторы этих мук. *То смирение с повторяемостью и серостью, что всегда побеждает в обычных людях. И смотрит на муки Маши опущенный Медведенко. Резь музыки кончается ничем. Подходом на цыпочках Медведенко к*

охватившей свою голову Маше. Теперь мучается – как подойти? – Медведенко. Вдруг – будет чудо. Нет. Нет чуда. Маше он не люб. И – мерзость необоснованных притязаний...

13:18

И вообще мерзость притязаний всех нелюбимых к любимым. *Сцена наполняется мучающимися парами.*

13:36

Вдруг. *Влетает Треплев. Идёт обустройство сцены для представления сочинённой им пьесы.* Вся природа затаилась ожиданием. Да так... Что аж опять какая-то вожделенная Чеховым метафизика пробила. Время стало вещественным. Капает. А пространство – сама Вечность – свистит неземным звучанием. *Грядёт акт Искусства. Того единственного на Земле, что равносильно Вечности. Тут уже – сам Чехов перед нами. В звуках. А на сцене – простая суэта обустройства. Ставят стулья. Скучно философствовать продолжают мужчины. Пластика артистов балета и звучание полностью разошлись. Насколько здесь всё обычно, настолько Там всё необычно. Это, наверно, всё есть внутреннее переживание Треплева: он и тут, и не тут. А заодно – и Чехова: для того-то он всё и сочинил. Для Искусства.*

14:51

Влетает заикленная на самолюбии Аркадина. *Ей плевать, что тут сейчас будет.* Она упивается своей красотой и положением в обществе. *К ней подходит ледяной красавец Тригорин, и они под руку кажут публике себя. Захватывающей мелодии по-прежнему нет. Всё это ерунда, по Чехову.*

15:49

А Искусство приближается. *Вылетает из-за закрытого занавеса Треплев.* Треплев явление Искусства торжественно объявляет. *Публика что-то не реагирует. Ходит туда-сюда.* Треплев начинает возмущаться. Но всё-таки занавес раздвигается под фанфарный клич. И начинается драма каких-то расстроенных чувств, представляемая Ниной. Удар торжествующей недоброй Судьбы... Треплев – само сочувствие. Чехов – с ним. *А Аркадина с Тригориным – как бы не тут. Не включают и удивлённо смотрят друг на друга.* Музыка же, Чехов, Нина, Треплев и Судьба – бушуют в упоении сверхъестественной бури.

17:41

Аркадина и Тригорин встают не к месту. Треплев – вне себя. Музыка – молчит. А потом вступает. Трагическим стоном. *Нина по инерции ещё что-то там, на сцене изображает драматическое.* Музыка плачет. Это Треплев и Чехов плачут. *Нина изламывается на сцене под музыку.* Звучание приобретает пронзительную резкость неприятия всего-всего низкого. Грозно гремит космос. *Треплев в отчаянии выскакивает на сцену. Занавес закрывается.*

19:47

Музыка по инерции остаётся прежней, *а перед нами гигантские репродукции сцен чеховской «Чайки» и под ними суевающаяся клака.* И музыка меняется на что-то как бы колющее уши. **Интерлюдия.**

Анонс премьеры комедии А. П. Чехова «Чайка» в Александринском театре в Петербурге в бенефис 2-жи Е. И. Левкеевой.

Предпремьерная суета, публика спешит на представление.

А вот уже послепремьерная суета. Обхохатывают пьесу.

Это в восприятии Чехова дана музыка. Укол, укол, укол, укол...

21:09

Маша переживает за провал Треплева.

21:23

*Эхо – чеховского провала. А обстановка треплевского провала. **Возвращение к декорации домашнего спектакля.***

Драма в душе Треплева. Сорвала спектакль всё же мать! Рванулся было к Аркадиной. Но спохватился и бросился от неё. Кровоточит раненая душа. Ещё раз рванулся к маме. И ещё раз отвернулся от неё. Что с неё взять?.. Душа стонет. Аркадина его увещевает. А душе – тем безнадежнее всё. Он высказал ей, что о ней думает. Она падает в обморок. Её подхватывают. Музыка тупого конца.

22:27

*А Нина заинтересована. Кем? **Аркадина знакомит Заречную с Тригориным. Тригорин с интересом рассматривает Нину, которая глядит на него с восторгом и благоговением.** Только что-то это зарождение любви как-то, как и всё неметафизическое, без красоты, без запоминающейся мелодии. Медлительная околдованность обоих друг другом...*

25:07

Взыграла ревность Аркадиной. Подошла и отняла любовника.

25:28

Трепещущее издали прощание счастливой Нины с Тригориным. И она, улыбаясь сама себе, убегает.

25:35

И с тихим потрясением души... Запрокинув голову назад и разбросав в стороны отчаянные руки, в другую сторону убегает Треплев под почти такую же трепещущую музыку.

Щедрин демонстрирует замечательное умение иллюстрировать любые проявления души. Но не скучно ли это? Почему нет музыки, хватающей за душу? Почему нет мелодии? Всё это – суета сует? Как и Чехов считал?

25:43

Суета общего раздрая пронеслась по саду. Маша бросается к потрясённому Треплеву. Мучительный спазм ревности у него, теперь ослобневшего. Он не ощущает прижавшуюся к нему сзади Машу... ставшую на колени Машу... прижавшую его руку к своим губам Машу... Он куда-то улетел душою. Маша берёт другую его руку, отпускает, рука падает. Маша хватается за голову. И уходит, оглядываясь. А Треплеву даже в чём-то хорошо в своём далёке.

26:34

Страшный удар всего оркестра. Крах. Крах всего. Любви, творчества. Метания... *И всё режет слух и не вызывает сочувствия. Это сам Чехов так относится к хлюпикам. Сцена пуста.*

28:31

Какие-то холодные условности прений Нины с Тригориным.

Музыка – сплошь какофония. Я её слушаю с перерывами для данной вот записи и вообще с отдыхом. Как можно такое слушать, не отрываясь, я не понимаю. То есть понимаю. Чехов же литературными средствами доводил читателя тоже до предвзрыва от нудности, от дурной бесконечности жизни под гнѐтом причин в условиях необходимых следствий тех причин. Ни вырваться из этой жизни не выходит, ни прорваться в иную какую-то жизнь... Хочется бросить читать и никогда больше не брать в руки книгу Чехова. А Щедрина с Плисецкой, чего доброго, было, похоже, противно в 1979 году жить в застойном СССР. Или не так? Они ж могли уехать. А не уезжали. То есть понимали, что и капитализм не сладость? И тогда куда? – А некуда. И душа томится.

В крокет, что ли, играют Нина с Тригориным.

Нуда, нуда. Маша бредѐт понурая. За ней Медведенко нудный вѐтсся. Остальные медленно планируют. Нуда. Что хочет от Нины Тригорин? Всё её притягивает за крокетный молоток... Но почему такая холодная музыка? Это не чувства ухаживания? Это Чехову так нудно? Очередная любовная охота... Как никакемно взять и подстрелить чайку.

Нина лицом млеет, а музыка безвкусная.

Пристаѐт и пристаѐт Тригорин... Уйти Нине не даѐт. Нет. Им хорошо. И чувство начинает проявляться. Но.

33:21

Аркадина вежливо постучала пальчиком ему по плечу. Уводит. Нина остаѐтся. Тригорин хочет вернуться. Аркадина его заворачивает. Дрожащий звук. Вот-вот оборвѐтся. Но красоты в нём нет. (Всѐ Чехову известно. Скучно.) Яков созывает всех к обеду. Нина остаѐтся, садится на садовую скамейку и начинает мечтать под этот скучный дрожащий звук.

33:53

Счастье! Как хочется счастья! Нина остается одна (на скамейке) со своими мечтами о любви, славе, о театральном поприще. «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... Голова кружится... Уф!» Это всё – в полѐтах-кружениях. Но какая резкая музыка! Здесь чеховская оценка суеты? Летит, как самозабвенная, но жалкая чайка.

35:00

Трах. Перед нею Треплев швыряет на пол её символ – зачем-то убитую им (а на самом деле, если символически, Тригориным) чайку. Трагический аккорд. (Единственное, что в балете красиво.) Нина тревожно-сострадательно приседает к убитой.

И думает, что вся её судьба перед нею. (А это и Тrepлева судьба.) Тоскливый тягучий аккорд. Нина приподымает крыло. Оно падает. Она закрывает в ужасе лицо руками. А тоскливая музыка ей не подыгрывает. Нина, на коленях, опять потрогала чайку и... А музыка не реагирует. Гордо снизу своего падения смотрит на Тrepлева. Он уязвлён. Это его тоска всё время звучит. И поднимает чайку. И уходит. А музыка переходит к чувству Нины. И она воспаряет в трагической решимости на всё. Она – чайка! Она машет руками, как крыльями. Музыка трагически напряжена. Тrepлев не ушёл. Возвращается и тоже танцует этот трагический танец. Ведь и он – чайка!

35:38

Появляется Маша, которая всегда в чёрном. Музыка реагирует возмущением. И торжествует, торжествует свою победу Зло. И мучаются в танце уже трое. И уже не трое. Уже больше. Все – живут и мучаются. А Зло – прекрасно даже в своей какофонии!

37:08

Удар! Это уже не Зло на Земле. Звучит уже Метафизическое Зло. Страшно-роскошной силы. Все мучаются в драматическом танце. Зло реет, отражается эхом. Оно всюду. И пронзительно высокие ноты человеческих мучений прорезают этот космос.

37:56

Удар тишины (если можно так сказать). И страшный крик торжества Зла метафизического и зла человеческого слились в одном хоре.

38:11

Суэта писклявая.

Интерлюдия

Провал пьесы А. П. Чехова «Чайка» в Александринском театре в Петербурге 17 октября 1896 года. Публика освистывает пьесу.

На сцене уже бывшие нечеловеческого роста афиши и под ними толпа крошечных светлых человечков.

Надоедливая писклявость. Полусветская чернь.

39:05

Удар Вечности. Суэта, сменив тембр, стала вечной. И слилась с человеческой суетой. И осталась только в человеческом масштабе. И стала абстрактным как бы бегом белки в колесе.

39:50

Появилась Нина с корзинкой для сбора ягод. Яков уносит вещи. Аркадина и Тригорин уезжают из имения Сорина. Прислуга носит чемоданы. Звучит плавная тягость отъезда. Проходят Аркадина под руку с Тригориним. Нина на втором плане. Потянулись провожающие. Время, как полусекунды, которые отмечает колокол. Тригорин ищет Нину. Зло тут как тут. Со стороны вбегают Нина, а Тригорин уже уходит. Она тянет к нему руку. Зло суетливо напомнило Тригорину о себе. Он чутко останавливается и поворачивается. Видит Нину, и они под тот же полусекундный колокольный бой медленно сходятся. Возвращается Тригорин и сталкивается с Заречной. Нина дарит

Тригорину медальон: «Мы расстаемся... Я прошу вас принять от меня на память вот этот маленький медальон... Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее...» *Танец гениально это передаёт. Не то, что толстый звук медных. Музыка вообще как-то ускользает от внимания с этой вечной своей какофонией-отношением-Чехова-к-земному.* Тригорин взволнован признанием Нины. «Остановитесь в Славянском базаре... Дайте мне знать... Молчановка, дом Грохольского... Вы так прекрасны... О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся!» Нина склоняется к нему на грудь. Их видит Треплев. И тянет-тянет душу Треплеву какая-то свирель. Под равнодушные теперь полусекундные колокола.

43:10

Аплодисменты. Я не понимаю, как можно отзываться аплодисментами на такую драму. Я б сидел, как оглоушенный. А публика, чего доброго ещё и в буфет сходит, полакомится. И разговаривать друг с другом будет. И, может, вовсе не об увиденном и услышанном.

43:45

О, чёрт! Опять эта непереносимость скуки для Чехова. *И опять, как посвящённый во что-то иное, плавно, – по сравнению с мятущимися остальными, – выступает Треплев, теперь одетый в чёрный джемпер, в пику полностью белому его одеянию в первом действии. И это именно Чехову настолько непереносима скука. Собравшиеся, в пику первому действию, не двигаются замедленно. «Когда наступают длинные осенние вечера, здесь играют в лото... Игра скучная, но если привыкнуть к ней, то ничего».*

44:20

О-о-о! А не дошёл ли и Треплев до чеховской кондиции в неприятии скуки?

44:45

Обрыв в тишину. Треплев, как лунатик, никого не замечая, проходит сквозь строй танцующих.

44:50

Всё повторяется. В том числе с появлением Треплева из глубины сцены. То есть это не реальность, а мысли Треплева о реальности. Мысли зациклились.

45:20

Он думает о смерти. Она красива! *(Я не думаю, что Чехов с ним согласен. Чехов не обольщался относительно жизни. Но бежать ему хотелось не в смерть, а в сверх-жизнь какую-то. Он верил в Бога в детстве. Это не проходит незаметно с переходом в атеизм. Вот он и стал уповать на Вечность.)*

45:37

Что-то произошло? *Что?* Чайка летит. Нежная. Задумчивая. *Это предчувствие Треплевым появления Нины. Вдали летит раненая чайка... Раненая? Да! Она одним что-то крылом машет. Но ей это как-то не мешает. Она почему-то не страдает от своей раны. (Она к своему охотнику летит. Тригорин же здесь. Она его, бросившего её, продолжает любить.)*

Нет. Вот она мучается. *Нелюбима же.* (Всё очень музыкально выразительно, но по-прежнему незапоминаемо. Чехов, если не плюс и Щедрин, это не одобряют.) Нудно. И само многообразие музыкальных оборотов позитива не прибавляет. Несчастливая. Жалкая. Не Треплев ли это, думая о ней, её жалеет. (Артистического успеха Нина же тоже не достигла.)

48:34

Удар. Поверженность. Удар. Поверженность. Ещё страшнее удар. *И ребёнок же умер.* Поверженность. Какое-то отупение от сделавшейся привычной поверженности. Вот так оно, – как бы резюмирует безучастная Вечность.

49:34

И что-то рождается. *А чайка исчезает.* Маша. Спокойная. Ступает. Другие тоже. «...Игра скучная, но если привыкнуть к ней, то ничего». И Чехова со своим по большому счёту «фэ» тут нет. Или где-то есть? Публика же опять стала двигаться за медленно. Чехов возмущён. Не приемлет. Гремит космос. Разверзаются там те небеса. Режущее отрицание. Гром. *А тут публика замедленно изгаляется во времяпрепровождении.* Неведомые звуки. *Всё не так, как у нас, обычных.* Вдруг. *Тригорину что-то Нина припомнилась, глядя на обижающуюся Машу.* Он смущён. А Маша уже рада. *Это похоже на чеховскую пьесу: «Маша (делает бесшумно два-три тура вальса). Главное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семену перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду. Пустяки все это».* Но. Опять что-то произошло. Какой-то голос потусторонний зовёт: «Я пришла. Я пришла». *Выходит Треплев, загипнотизированный этим зовом.* «Я пришла. Я пришла». *Что-то все смущённо замерли.* «Я пришла. Я пришла». *Треплев путает Машу с Ниной. Спыхватывается.* «Я пришла. Я пришла». *Бросается от неё. Останавливается. Бросается в другую сторону.* «Откуда зов?» Маша его не пускает. Он медленно приходит в себя, отдвигается от Маши.

54:03

Тревога!

Интерлюдия.

Уничтожающая критика пьесы А. П. Чехова «Чайка». Осуждение пьесы на страницах петербургских газет, в светских разговорах, в гостиных. Газетные рецензии – «Биржевые ведомости»: «Это так сумбурно и дико»; «Петербургская газета»: «Декадентская усталость»; «Петербургский листок»: «Неленица в лицах»; «Новое время»: «Веяло скукой, фальшью. В пьесе мало действия».

Гигантские газеты и крошечная публика. Знакомая звенящая суета. Режущая ухо. *Хм. Я впервые слышу мелодию. Насмешек.* (Её мыслимо даже запомнить. Я её узнаю, если вдруг где услышу.) *Занавес поднялся. Открылся вид театрального зала. Партер. Балконы. Мелодия пропала и стала нуда брэнчания на одной и той же ноте. Суетящаяся чернь. Опять прорвалась мелодия.*

У меня в запасе была мысль, что Щедрин-то за мелодичность, да что ему, мол, делать, если имеет дело с экстремистом Чеховым... И вдруг: мелодия – попса...

55:40

Явление Рока. *Сама Нина пришла. Боже, какой страшный тембр. Ну не пришла ж она мстить?*

А-а! А-а! Крик боли. Метафизический страшный крик чайки!

Воплощённый страх. И воплощённая какая-то другая жизнь. И совсем не положительная. Как это было до того от имени Чехова о метафизике.

Нет! Не трожь! Это её воспоминания о тех ужасах, что её постигли в этой всё же жизни? Но почему они такие нечеловеческие? А. Это Чехов так отрицательно относится к провалившемуся жизнелюбцу, возжелавшему земных радостей не по чину.

А вот она стала вспоминать то хорошее, что было на берегу этого озера.

Треплев же под эту же музыку, наоборот, усомнился в себе как писателя. Поддержал рукопись. Положил. Мечется. Плохо. Подбежал к окну...

58:20

Катастрофический удар! Что он увидел? Ему представилась мечущаяся Нина. Что-то трепетное. Это он стал вспоминать, что хорошего тут было у озера. Новый катастрофический зов уйти из жизни. Рок. Жить захотелось? Инстинкт выиграл. Он поборол инстинкт, представив что-то райское. И это райское обращается в Нину. Она пробирается вдоль знакомого забора, из-за которого Треплев видел, как она целуется с Тригориным. Увидел ли её в припадке ясновидения Треплев?

60:20

Идёт повтор свидания, которое мы видели с самого-самого начала. Когда они оба были счастливы и влюблены друг в друга.

60:30

Долгая-предолгая нота жалобы-возвращения в действительность.

60:37

Удар! Мгновенный его поворот. И – самоистязание. С торжеством! Схватил рукопись. Роковой зов. Всё рушится во внутреннем мире. Он испугался. Нечеловеческая музыка. Это не музыка. Это белый шум. Звучание на всех звуковых частотах.

61:43

И входит Нина. Истаивающий удар в литавры судьбы. И останавливается. И – шёпот Вечности. – Арфа. Она просто, не по-балетному, к нему идёт. Он – арфа – протягивает руку. Арфа задумчивая. Он не верит своим глазам и делает несколько па. Она остановилась. Он подбежал, не веря. Не смея дотронуться. Дотронулся. Стал на колени. Началось тягучее с обрывами арфы. Она ж его не любит. Стоит, как истукан. Он прижался щекой к её боку. К её ладони. Она, как лунатик, гладит его, коленапреклонённого, по волосам. И проходит дальше. Он потрясённо за нею следит. Звучат тягучие, скучные, отдельные ноты. Он подхватил её на своё плечо. Она безвольно, как крылья, повесила кисти рук. Обрыв арфы и тягучая нота чего-то духового. Они начинают разговаривать танцем. Взмывает музыка. Она, вырвавшись от него, признаётся ему, что любит Тригорина. Ещё больше. И они повторяют па взаимного согласия самого-самого начала. Им даже хорошо ввоём. Почти как тогда.

63:15

Нет! Она опять вырывается. Он держит. Она рвётся. Бежит. Он за ней. Повтор. Повтор. Иной повтор. Удар судьбы. Он обнимает её за колени. Опять бег. Опять до-

знал. Опять бег. Опять догнал. Драматизм музыки вырос. Рёв медных. Она, вроде, и сломлена. Но тем, что не вольна его любить. Они сидят на коленях друг перед другом, и она плачет, а он утирает пальцами её слёзы. И она уходит, и он нежно прощается. Ещё одно на когдатошнего их согласия...

69:13

Бой часов. Тригорин что-то почувствовал. Бой часов. Пора. А сил нету. Подстреленная чайка. Боже, как бы ей хотелось Тригорина увидеть! До непереносимости. Треплев падает на колени и схватывается за голову. Ещё раз обнял Нину. А она мечтою в комнате, где Тригорин. Заколдованная. Почему?! – спрашивает Треплев. Она вместо ответа даёт ему руку, прощаясь. И какая-то мёртвая удаляется за тот забор. А Треплев остаётся стоять с протянутой к ней рукой. Арфа.

72:38

Часы тихо начинают отбивать последние минуты жизни Треплева. Роковой бой секунд нарастает. Треплев берёт в руки рукопись. Удар. Он расцвиyrивает фонтаном листы. (Уничтожил рукопись.) Какофонический зов. Он смотрит вверх. Он смотрит вокруг. Совершенно страшного тембра деловой призыв. Вдали сидят играющие в лото. Как заколдованные. Опять замедленные движения. Глупая музыка на одной ноте.

Ещё один какофонический призыв.

75:11

Выстрел. Или что-то нечеловечески немзыкальное. Второй. Это мысль Треплева – застрелиться, и потом – осуществление мысли. Помыслив, он ещё ходит поодаль от играющих. Осуществив, он медленно-медленно падает. Маша что-то почувствовала. Весёлое треньканье. Доктор замедленно пошёл посмотреть, что там упало или в его аптечке что-то лопнуло. Слышны капли утекающей жизни. Такие часы. Увидел лежащего на полу Треплева. Отвёл в сторону Тригорина.

76:39

Весело тикают капли-часы. Появляются огромные программки «Чайки» и крошечная публика под ними. А потом – продолжается игра в лото с замедленными движениями.

76:02

Пронзительный зов. И летит чайка. Торжество режущих звуков. И чайка то падает, то взлетает. Так жить нельзя!.. – кричит Чехов. А чайка парит над крестом лежащим на полу Треплевом среди разорванных бумаг.

Груп исчезает. Чайка живёт. Грохочет удовлетворённый рок.

Я закончу тем же, чем и начал. Там у меня было предположение. Теперь есть пара доводов. Отсутствие мелодичности и присутствие экстремиста Чехова.

Предположение основывалось на том, что если в 67-м Родион Щедрин был левым шестидесятником (т. е., политически говоря, прудонистом), то с какой стати ему изменяться через 12 лет? Левое шестидесятничество лопнуло в СССР, но оно не дискредитировало себя в принципе. Это вполне нормальный путь развития идеала художника – от исторического оптимизма в 67-м году к сверхисторическому оптимизму в 79-м.

Присутствие Чехова в балете обозначено хотя бы введением в него провала чеховской «Чайки», в параллель с провалом пьесы и вообще творчества Треплева. Да какое это введение! Ведь Чехова и в советское время категорически не понимали. И Родион Щедрин, соответственно, дал целых три эпизода провала чеховской пьесы. Чехова в СССР понимали как критического реалиста. Даже такой крупный человек, как Воровский, лишь в порядке проговорки определял Чехова верно:

«Новому времени нужны новые люди. И они придут, они вырастут из земли, придут с гордым базаровским вызовом судьбе, с его жаждой борьбы.

А “лишние люди”? Общественная волна безжалостно будет сметать их, поскольку они не сумеют вовремя ожить к новой жизни. И, уносимые бурным потоком, они будут, конечно, цепляться за жизнь, за пошлую, животную жизнь – их единственное сокровище. Но все эти дяди Вани, все эти “сестры” с их кругом, все эти владельцы “вишневых садов”, осужденные судьбой на гибель, – все они с их ничтожными мыслями, с их жалкими страданиями не вызовут жалости или сочувствия в людях, поставивших своим девизом: вперед и выше! И когда такие жалкие существа, цепляясь за жизнь, стараются оправдаться словами Сони: “Что же делать, надо жить!” – мы можем возразить им только вместе с Ницше: “Почему надо?”» [<http://www.fedy-diary.ru/html/062011/23062011-03a.html>].

Воровский проговорился, ибо на базаровский разве вызов наводил Чехов, беря в герои только и только перечисленных дядь Вань и т. п.

Треплев, правда, не цеплялся за жизнь. Но и он из разряда жалких существ. Разница у Родиона Щедрина тоже явно показана. Хотя бы противопоставлением судьбы треплевского творения судьбе «Чайки», в реальности и в соответствующем ей символе в конце балета. Чайка же в конце балета стала бессмертной. Идеал Чехова (Вечность) сбился.

А Родион Щедрин его не приемлет. Отсутствием мелодичности. Максимально резкими диссонансами, характеризующими отношение Чехова, когда оно появляется в щедринском балете.

Да, щедринский идеал, улетаая в сверхбудущее, чем-то походит на крайний идеал Чехова, оба – экстремистские. Но у Щедрина он – коллективистский, а у Чехова – индивидуалистский. О последнем – сошлюсь на Плисецкую:

«Может, эта сверхнекоммуникабельность российского дворянства и интеллигенции и была главной причиной испепелившей страну кровавой революции? Или я зашла чрезмерно далеко в своих предположениях?..» [<http://www.litmir.net/br/?b=152205&p=84>]. Пишет-то она, когда цензуры уже нет.

Только непонятность массам музыкального языка позволила Щедрину обойти цензуру. Музыканты потому и были в несвободном СССР свободнее остальных творцов. Да и то. *«Через какие препятствия надо было пройти, чтобы “Чайку” разрешили поставить на сцене Большого?.. Предыстория долгая. Нудная. Пожалею читателя» [<http://www.litmir.net/br/?b=152205&p=83>],* – написала Майя Плисецкая.

Это, конечно, парадоксально – нецитируемость художественного смысла. Не признана, увы, теория художественности Выготского. Но каждый художник инстинктивно следует этой теории. Вот и Родион Щедрин. Для него сама удалённость идеала Чехова от идеала своего была благом. Как и идеал его любимой жены, вполне разделявшей чеховский идеал (смотрите: *«Каждый раз – а я станцевала “Чайку” около шестидесяти раз – в этом первом полете ощущаю свое сродство со стихией, с вечностью, с водой, с небом»*). Ну что в балете хореограф? Главный, казалось бы... Ан нет. Пусть хореограф даёт открытие с замедленными движениями, выражением скуки. Но дать такой страш-

ный музыкальный крик чеховского неприятия скуки, всего лишь скуки... – Это уже прерогатива композитора. И пусть себе, иллюстрируя чеховский текст, танцуют артисты. Но дело композитора в музыке всё сделать так, чтоб отвергнуть чеховский идеал (не текст) – немелодичностью.

Плисецкая почти призналась, что не поняла Чехова: «С какой стати “Чайка” – комедия? Герой стреляется. Что тут смешного?» [<http://www.litmir.net/br/?b=152205&p=83>]. А Родиону Щедрину было хорошо, что исполнительница не понимает автора. Исполнитель что? – Всего лишь краска в руках художника. Краске и не нужно понимать. Именно это и думал хитрый Щедрин, посвящая балет своей жене.

Лишь редкие люди в СССР понимали Чехова: «*Все запутанное, неясное, недосказанное вдруг стало ясным, понятным и удивительно доходчивым – чего очень часто не хватало многим интерпретациям пьесы в драматических театрах. Все, что находилось, как говорится, за “ семью печатями”, оказалось открытым, абсолютно доступным восприятию зрительного зала. Произошло это потому, что создатели балета нашли верный ключ к прочтению чеховского шедевра. При этом никаких упрощений...*» [Светланов Е. Ф. Музыка сегодня М., 1986].

С последними словами маэстро я, пожалуй, не соглашусь. Уже эта замедленность движений как выражение скуки есть огромное продвижение в понимании Чехова. Ведь в драмтеатрах играли-то зачастую не скуку, а быт (реализм-де). Можно думать, что Плисецкая и кокетничала, не понимая, мол, почему это комедия. Обхохотала же этот быт своей замедленной хореографией? – Обхохотала. Как Чехов. Что для большинства было скрыто. Но разве это достигнуто не путём упрощения? Я смотрел балет – я редко смотрю балеты – и поражался, до какой балаганной откровенности доходит Плисецкая в своём обхохатывании персонажей. Так главное же не это. А то, что Щедрин, наоборот, лишил пьесу комедийности, заметивши, что смех Чехова – это поверхность. Щедрин сделал из пьесы что-то вроде трагедии. Трагедия – о невозможности людям из жизни прорваться в сверхжизнь. И Щедрин же «в лоб» это говорит – нечеловеческими криками Чехова. Это тоже упрощение. Другое дело, что оно Щедрину нужно для усложнения собственного, не «в лоб», выражения неприятия чеховского идеала сверхчеловека. И этим неприятием, повторю, выражен намёк на противоположный чеховскому его собственный идеал. Который и Щедрину, чего доброго, не был так ясен, как это видно со стороны и из исторического далёка.

2014 г.

Натанья. Израиль.

О Майе Плисецкой и о балете «Чайка»

Аннотация. Анализируется постановка 1982 г. Самое сильное впечатление – символическая роль Чайки. Оцениваются и другие персонажи спектакля, музыка Р. Щедрина, костюмы П. Кардена. В анализ включены некоторые параллели с другими балетами М. Плисецкой на сюжеты классической русской литературы («Анна Каренина», «Дама с собачкой»).

Ключевые слова: Майя Плисецкая, Чехов, балет, «Чайка», одухотворение, бытовизация.

Egorov, B. F.

Of Maya Plisetskaya and the “Seagull” ballet

Abstract. The 1982 staging is analyzed. The most powerful impression is of the symbolic role of the Seagull. Also evaluated are other characters, Rodion Shchedrin’s music, and Pierre Cardin’s costumes. Also included in the analysis are several parallels with other Maya Plisetskaya ballets based upon Russian classical literature (“Anna Karenina”, “The Lady with the Dog”).

Key words: Maya Plisetskaya, Chekhov, ballet, “Seagull”, spiritualization, mundanization.

Знаменитая постановка «Чайки» 1982 года, где Майя Плисецкая проявила себя не только великой балериной, но и очень талантливым режиссером, живет в хороших записях свыше 30 лет. Теперь ее смотрит совсем новое поколение любителей балета. И давно уже пишут о ней критики и искусствоведы. Я включаюсь в ряд последних и заранее прошу извинения за непрофессиональность и субъективность отзыва.

Майя Плисецкая – универсальная балерина, она демонстрировала шедевры мастерства в разных ипостасях, но, пожалуй, самое потрясающее воздействие на зрителя имели, помимо образов в «Кармен-сюите» и «Болеро», ее волны рук-крыльев Лебедя, воспроизведенные в данном балете в виде символа Чайки, парящей над сценой в облаках, да еще колеблющейся вверх-вниз, как будто она не в облаках плывет, а в океане, вздымающем и опускающем волну, на которой качается Чайка. Этот повторяющийся (но содержащий очень разные в каждом случае духовные и душевные сердцевины) эпизод забываем, он венчает спектакль, и достаточно было бы его одного, чтобы заявить об успехе постановки. (Действует еще парение балерины в облаках: ведь создается полное ощущение, что Майя преодолела земное притяжение! Потом мы узнали, что Чайку качают четыре помощника в черном одеянии, незаметные для зрителя). И понятно, что Плисецкая, как она потом вспоминала, в этих полетах душевно сливалась с природой, со стихиями воды и неба.

Поразительна символизация в искусстве! Ведь крылья птиц, от лебедей до орлов и даже до воробышков, – твердые, иначе они не произвели бы полета. Но изумительные открытия русских балерин, начиная с Анны Павловой, создали потрясающий аналог вибрирующим взмахам птичьих крыльев: волнообразные движения гибких рук заставляют нас забывать о жесткости несущих перьев – и балерина для нас со своими волнами рук, имитирующими взмахи крыльев, взлетала или готовилась к полету. Включение этих эпизодов в «Чайку» заслуживает самой высокой оценки.

По-балетному поэтично и драматично представлены четыре главных героя пьесы – Треплев, Нина Заречная, Аркадина, Тригорин. Конечно, каждый талантливый артист вносил свои штрихи в трактовку образа. Плисецкая интересно воспринимала двух разных исполнителей роли Треплева: Александр Богатырев представлялся ей человеком эпохи Блока, благородным аристократом, а Виктор Барыкин – более современным спутником, похожим на Маяковского или Есенина.

В балете особо выделены любовные дуэты в сложных переплетениях по-разному возникающих пар, дуэты подчеркнута одухотворенные. Плисецкая, обычно обвиняемая в чрезмерной эротичности ее героинь, может быть, нарочито приглушила в «Чайке» материальность (нелепо, конечно, обвинять балерину в эротичности Кармен; в других, кроме «Чайки», «чеховских» балетах Плисецкая, хотя и с осторожностью, не скрывает сексуального начала, особенно в «Даме с собачкой»).

В связи с одухотворенностью героини интересно меняется облик Плисецкой. Мне кажется, что страстная напористость у ее Кармен – это не только вхождение в образ, но в значительной степени – природная сущность самой балерины. А в «Чайке» черты ее лица не напряжены, а мягко расслаблены. Это особенно заметно в телевизионной интерпретации, где несколько раз ее лицо представлено крупным планом. И благодаря крупному плану, очень выразительно сияют глаза. В других «чеховских» балетах одухотворенность героинь тоже явлена, хотя, может быть, и не так подчеркнута.

Но вот что интересно: надматериальной сущности героинь Плисецкой в этих балетах противостоят относительно «материализованные» и индивидуально психологизированные (если можно так выразиться) второстепенные персонажи. Это сделано нарочито? для противопоставления? Однако это выглядит достаточно странно.

Заслуживает всяческой похвалы «материализация» двух игр: в 1-м действии – крокета, во 2-м – лото. В первом случае игра представлена в виде прохода участников с крокетными молоточками в руках, а во 2-м – условными движениями рук играющих. Символичность здесь не навязчива, проста и понятна.

А с материальной индивидуализацией персонажей представление оказалось очень удачным.

Стремясь (осторожно стремясь!) бытовизировать или, по крайней мере, приблизить танцоров к психологическому реализму персонажей чеховской пьесы, Плисецкая постаралась доброй полдюжины второстепенных участников «Чайки» дать индивидуальную характеристику и какие-то весомые минуты присутствия на авансцене, но психологизация явно не получилась, да и можно ли в балете, помимо главных героев, ввести 5-6-7 второстепенных индивидуализированных персонажей?

Алла Головачёва в устной беседе истолковала этот прием балетмейстера под знаком лейтмотива: якобы все персонажи балета являются Чайками. Смелое, но, кажется, неправдоподобное предположение. Слуга Яков, притоптывающий, как увалень медведь, совершенно не похож на Чайку. Кстати, тут можно положительно оценить некоторую индивидуализацию. И еще можно все-таки отметить некоторую индивидуализацию Маши, драматично и абсолютно безответно влюбленной в Треплева.

Вообще мне кажется, вспоминая Якова, введение простонародных персонажей Плисецкой не удастся. Особенно это проявилось в «Анне Карениной». Расширение роли Мужика просто удивляет, а его танец-дуэт с Вронским воспринимается на грани пародии. Что же касается кульминационного квартета – Мужик передает танцующую Анну то Вронскому, то Каренину – это вообще выходит за пределы разумения. Поражает и танцующий с пируэтами Каренин. Невозможно сделать из почтенного сановника танцо-

ра! Уж если бы вводить его в спектакль, то следовало бы, подобно Ленину в советских операх, торжественно, по-царски провести его по сцене без всяких пируэтов. И постоянно возникал вопрос: а можно ли «Анну Каренину» превращать в балет?

Заметная бытовизация «Чайки» достигает предела в эпизодах со зрителями. В спектакль, в демонстрацию на сцене включаются как бы реалистичные антракты: несколько минут степенно прогуливается публика. Но ведь при этом у подлинного зрителя, сидящего в креслах, разрушается целостность восприятия балета и создается нарочитый пунктир в сюжетном действии.

Но Плисецкая, видимо, основательно задумывалась над такой бытовизацией и таким пунктиром. Например, в «Анне Карениной» балетное действие дважды прерывается вставками: включен отрывок из итальянской оперы, которую слушают и смотрят главные герои, а в конце спектакля звучит человеческая речь, читается отрывок из романа. В подобных включениях, наверное, отражается желание постановщика синтезировать виды искусства, соединить балет с оперой и драматическим театром.

Возможно, такие синтезы займут свое место в искусстве будущего, как постепенно завоевывает свое место синэстезия, соединение восприятий пяти органов чувств: музыканты включают в свое исполнение цвет, художники – звук (и даже запах), поэты – звук и цвет (а Борис Чичибабин в стихотворении «Приготовление борща» уникально соединил все пять органов чувств!). Да, всеобщая взаимосвязанность, возможно, захватит и мир искусства в сферах синэстезии и видового синтеза. Но сейчас это выглядит лишь как «проба пера», нам пока в балете вполне достаточно соединения движений человеческого тела с музыкой.

А что удалось Плисецкой-режиссеру в трактовке второстепенных (т. е. всех, кроме четырех главных) персонажей «Чайки» – это показать их тоскливое одиночество, разобщенность, неприкаянность. Тут она тесно сплавляет свой замысел с типично чеховским настроением, пропитывающим «Чайку».

Музыка Родиона Щедрина во всех «чеховских» балетах не идет в сравнение с его прекрасной аранжировкой «Кармен»: она нарочито, в духе музыки XX века, «пунктирна», мелодичность заменяется речитативными «точками» или «тире» и паузами. Традиционалисту, привыкшему к целостной мелодии, эта музыка не очень близка. В нее, правда, мелодично вторгаются замечательные отрезки, как, например, сцена скачек в «Анне Карениной». Музыка к «Чайке» слишком пунктирна, она меня не вдохновляет.

Хочется несколько добрых слов сказать о Пьере Кардене, художественно влюбленном в великую балерину и предоставившем ей изумительно красивые одеяния.

Самое сильное впечатление от этого балета – почти мистические образы плавающей в облаках крылатой Чайки.

«Чайка» А. П. Чехова на русской балетной сцене¹

Аннотация. Воплощение сюжета пьесы в танце, еще в 1960-е гг., по мысли теоретика балета П. Карпа, представлявшееся невозможным, впервые было осуществлено в 1980 г. Майей Плисецкой. Спустя четверть века «Чайка» вновь вызвала интерес у хореографов – в течение двух сезонов, с 2006 по 2008 гг., свои работы представили Джон Ноймайер, Борис Эйфман и Александр Пепеляев. В статье дан анализ всех четырех спектаклей, демонстрирующий разность эстетических установок хореографов и возможные подходы к пластической интерпретации пьесы.

Ключевые слова: «Чайка», балет, танцевальная интерпретация пьесы, Поэль Карп, Джон Ноймайер, Борис Эйфман, Майя Плисецкая, Родион Щедрин, Александр Пепеляев.

Chushkina, V. O.

“The Seagull” by Chekhov in Russian Ballet

Abstract. Staging of the story of the play in dance seemed impossible to the ballet theoretician Poel Karp back in 1960s. Nevertheless in 1980 Maya Plisetskaya has introduced this performance. After quarter of a century other choreographers approached this play during the two years period from 2006 to 2008: Alexander Pepelyaev, John Neumeuer and Boris Eifman. Analysis of these four performances represents wide range of the aesthetical platforms of the choreographers as the diversity of the approaches to the same material of the play through dance and movement.

Key words: “The Seagull”, ballet, interpretation of drama in dance, Poel Karp, John Neumeuer, Boris Eifman, Maya Plisetskaya, Rodion Shchedrin, Alexander Pepelyaev.

В 1980 году балетный театр позаимствовал у драматического один из главных текстов – «Чайку» А. П. Чехова. Идея раскрыть коллизии пьесы языком танца принадлежала Майе Плисецкой, автором музыкальной партитуры выступил ее муж Родион Щедрин, балерина взяла на себя роль хореографа и выбрала для исполнения партию Нины. Этот спектакль открыл «Чайке» дорогу на танцевальную сцену, однако в следующий раз балетный театр обратился к чеховскому сюжету только спустя четверть века. В течение двух театральных сезонов, с 2006 по 2008 годы, зритель увидел сразу три пластические интерпретации пьесы. Свои постановки представили Джон Ноймайер, Борис Эйфман и Александр Пепеляев.

Несмотря на то, что пьеса затрагивает круг проблем, связанных с творчеством и человеческими взаимоотношениями, а значит, понятных любому искусству, обращение к ней хореографов – неожиданно. Еще в 1967 году теоретик балета Поэль Карп, рассуждая о балетных сюжетах, исключал сочинения Чехова из числа пригодных для хореографического воплощения. «Литературные сюжеты, где сильные чувства героев как бы просвечивают сквозь мелкие обыденные события, – писал он, – видимо, не найдут в балете полноценного преломления. <...> Любовь чеховских героев нельзя изобразить без конфликта с окружающей их привычной повседневной пошлостью. Сама же эта пошлость в балете не поддается изображению именно в силу своей обыденности, душевной незначительности и вялости. Она едва ли найдет достаточно отчетливый и способ-

¹ Первая публикация: Театрон: научный альманах. СПб.: СПбГАТИ, 2014. № 1 (13). С. 31-40.

ный заменить чеховский текст пластический аналог» [Карп 1967: 51-52]. Позже задавалась вопросами и театральным критиком Наталья Крымова: «...если в балете поставлена “Чайка”, то как же тогда с размышлениями Треплева о новых формах и Тригорина о писательском труде? Как с теми разговорами-объяснениями, прихотливая вязь которых составляет три четверти пьесы? Как с тем полифоническим многоголосьем, переплетением реплик, слов, монологов...?» [Крымова 2005: 387]. Музыкальный критик И. Попов тоже ощущал проблематичность танцевальной интерпретации пьесы: «Вспомним хотя бы просьбу Чехова: “Главное, голубчики, не надо театральности. Просто все надо... Совсем просто”. Как это соотносить с органически, изначально присущей искусству сценического танца яркостью формы, символической обобщенностью многих красок палитры выразительных средств?» [Попов 1980: 5].

Известна чеховская характеристика «Чайки»: в письме к Суворину он писал, что в его пьесе «много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» [П VI, 85]. Первому балету Плисецкой и Щедрина «ближе и доступнее оказались “пять пудов любви”» [Гаевская 1995: 14].

Авторы либретто, Родион Щедрин и Валерий Левенталь, вывели на первый план историю Нины Заречной и Кости Треплева. Сцены их встреч поданы как кульминационные, их дуэты самые хореографически разработанные. В то же время трепетное отношение к пьесе видно. Авторы спектакля, укладывая смысловый объем в рамки одной сюжетной линии и урезая часть событий (например, Константин стреляется лишь однажды – в финале), оставляют на сцене всех персонажей чеховской комедии и воспроизводят обстановку, прописанную в ремарках. Тригорин и Треплев – писатели, Аркадина и Нина – актрисы, действие происходит в усадьбе Сорина, на берегу озера, здесь же сколочены деревянные подмостки для Костиного спектакля. Несколько сцен Щедрин и Левенталь дописали. Так, композиция балета включает три интермедии, отправляющие нас к первой постановке пьесы на драматической сцене в Александринском театре, и три эпизода с летящей чайкой. Интермедии с карикатурой на зрителей первого спектакля поддерживают одну из тем пьесы о нечуткости общества, своими насмешками губящего истинное искусство. В сценах полета чайки танцовщица в светлом трико, обтягивающем руки, грудь, талию, взмахивает руками, словно чайка парит над озером. Чайка в этом спектакле – это душа Нины; обе роли, Чайки и Заречной, исполняет одна балерина.

Смысловым богатством балет в первую очередь обязан музыке. Родион Щедрин, уловивший настроения чеховской пьесы и характер развивающихся в ней противоречий, создал партитуру, предполагающую хореографию, но только в качестве визуальной «надстройки». В музыке воссоздана атмосфера, «в которой живут чеховские герои и которая рождает их душевные состояния» [Попов 1980: 6]. Композитор определяет будущее пластическое решение спектакля, например, на уровне партитуры скрепляя образы Чайки и Заречной: их музыкальные темы постоянно взаимодействуют, интонации одной проникают в музыкальную ткань другой². Он же дает музыкальное развитие ключевым словам пьесы: «Партия Нины Заречной, – пишет Л. Генина, – почти вся соткана из мелодически зыбких фраз, почти всегда избирающих чуть иное русло интервального, метрического развития и потому по-разному оканчивающихся. Всё рядом, всё близко, все почти такое же, как только что было, – и всё время иное. Мне представляется, что если бы можно было (условно, конечно) извлечь эту партию из ткани балета, то эмо-

² Так, например, перед началом спектакля Треплева в музыке «мы уже слышим тему не Нины, но Чайки, ту, которой открывался балет», а «в начале второго действия, в полете раненой Чайки <...> трансформированные (хочется сказать: травмированные) начальные интонации темы Заречной» [Генина 1980: 28].

циональным эпиграфом к ней следовало бы поставить чеховское: “Я – чайка... Нет, не то...”» [Генина 1980: 26]. Музыковед Е. Куриленко, давая оценку балетной партитуре, писала о том, что музыка балета и вовсе лишена «резких контрастов, столкновений. Это не случайно: между героями нет душевных контрастов, и в этом – драма жизни каждого из них» [Куриленко 2003: 276]. Вместе с тем она как бы заменяет диалоги, звучание музыки Щедрина уподоблено звучанию человеческой речи. «...Пронзительны эти робкие речитативные побег, – пишет Л. Генина, – распускающиеся, как из почки, из сжатого исходного созвучия, порой предельно скромного; пронзительны вопрошающие, недоумевающие, поникшие фразы, оборванные на “полузвук” мини-монологи, жалобные речевые реплики, ни к кому в сущности не обращенные восклицания» [Генина 1980: 26]. В музыкальных диалогах героев то и дело слышатся интонации человеческих голосов.

Главная героиня балета – Нина, творческая возвышенная натура. Спектакль Тrepлева – не литературно-театральный манифест, позволяющий дать оценку таланту художника, а возможность для Нины показать себя на сцене. Танец Нины в белом хитоне, напоминающем танцевальные платья босоножек, – пластическая композиция с богатой жестовой палитрой, подъемами на пальцы и слабой хореографической наполненностью. Она возникает как пластический образ «проговоренного» текста о Мировой душе, и, хотя танец Нины вызывает ассоциации с танцами Айседоры Дункан, он не выглядит заявкой на танцевальную революцию. Тригорину Плисецкая со Щедриным не предоставляют возможности, как Тrepлеву, продемонстрировать свое мастерство и художественное видение. В балете герой имеет единственную функцию – быть объектом влюбленности Нины (их с Аркадиной С. Давлекамова называет «сюжетными “опорами” в истории главных балетных героев» [Давлекамова 1981: 23]), даже о литературной профессии Тригорина зритель узнает единственно из программки к спектаклю. То же с Тrepлевым – в сцене перед возвращением Нины мы видим его у стола с бумагами, которые Костя читает, откладывает, прижимает к груди и в конце разрывает. Но что это – рукописи или, может, любовные письма? Ясно, что создателей тема творчества интересовала мало.

Однако главный интерес вызывает хореография первой «Чайки». Танцевальные акценты в этом спектакле расставлены только в узловых местах душевных объяснений, большая часть сцен решена через укрупненный бытовой жест, замедленный тягучий шаг, призванные разъяснять сюжет и в какой-то степени подменять «слово». Так балет открывается сценой, в которой все персонажи пьесы, исключая Тrepлева и Нину, которой на сцене нет, движутся словно в рапиде, пластически выражая душевные терзания. «Балетмейстер М. Плисецкая <...> составила из действующих лиц “Чайки” своеобразный, можно сказать, индивидуализированный кордебалет, где каждому дано свое смысловое задание», – отмечает С. Давлекамова в журнале «Театр» [Давлекамова 1981: 21]. Маша, вся в черном, кружится и страдальчески заламывает руки, Полина Андреевна пытается освободиться от близости Шамраева, даже Горничная и Кучер ведут свои полные неведомого отчаяния пластические монологи. Сцена бесцельного «броуновского движения», как ее охарактеризовал И. Попов [Попов 1980: 7], в замкнутом пространстве усадьбы вводит в чеховскую атмосферу человеческой разобщенности – каждый движется по собственной траектории, не видя страданий другого и не откликаясь на них. Вместе тем перед нами замедленное течение лишенной потрясений жизни, которая «будет долго длиться вот так же» [Генина 1980: 31].

В спектакле Нина танцует с Тригориним и с Тrepлевым, танцевально решены и монологи Кости, Маши, Аркадиной, но даже в этих эпизодах хореография, построенная на повторении стандартных поз классического танца, смотрится бедной. С. Давлекамова

усматривала в этом закономерность: «Рядом с бытовой узнаваемостью пантомимы нет места большой развернутой танцевальной форме, разнообразной лексике, виртуозной технике. Пантомима, – писала она, – своим соседством требует простоты, тянет и танец тоже к конкретности, к определенности одного чувства, одного переживания». В то же время критик высказывала предположение о том, что «на выбор главного выразительного средства этого спектакля прежде всего повлияли принципы “фабульного” либретто... Передатчиком же фабулы в балете издавна слывет пантомима. Она и есть основа “Чайки”» [Давлекамова 1981: 27]. В результате балетный спектакль теряет специфику, а зритель, глядя на снимок любой общей сцены, уже с трудом может сказать, что перед ним: драматический спектакль или балет [Давлекамова 1981: 30].

С одной стороны, такое пластическое решение выглядит ответом на слова П. Карпа о невозможности переложить пьесу Чехова на язык балета именно в силу того, что обыденность не поддается в балете изображению. Противопоставление обыденности и поэзии возникает из контраста между танцевальными формами и просто укрупненным жестом. Так, в эпизоде последней встречи Нины и Константина при танцевальном объяснении героев присутствуют все жители усадьбы, собравшиеся за игрой в лото. Поэзия высоких чувств развертывается на фоне вялотекущей повседневной жизни – герои в рапиде передают друг другу воображаемые игральные бочонки.

С другой стороны, спектакль Плисецкой и Щедрина по жанру – не балет, а музыкально-пластическая драма или адаптированный для балетной сцены драматический спектакль, в котором богатые на интонации музыкальные голоса звучат вместо человеческой речи, а большая часть смыслов передана мимически.

Следующие «Чайки», Джона Ноймайера и Бориса Эйфмана, – без оговорок балетные спектакли. Ни один из балетмейстеров не опирался на партитуру Щедрина и не брал в пример хореографию Плисецкой – Ноймайер просто не знал о существовании одноименного балета; Эйфман ориентировался на Ноймайера, а пьесу адаптировал к требованиям собственного театра, отличным от тех, что выдвигали авторы первой танцевальной постановки.

Ноймайера интересовало переплетение творческой и любовной линий в человеческих судьбах, и в его балете должно было найтись место не только любви, но и манифестам художников. Желание быть убедительным подсказало ход: если писатель Чехов вложил свои творческие сомнения и печали в уста литераторов и актрис, героями балетмейстера станут хореографы и танцовщицы.

Свою «Чайку» Джон Ноймайер впервые представил в Гамбургском балете в 2002 году. Спустя год показал спектакль на гастролях в Петербурге, а в 2007 перенес его на сцену московского Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Интерес к Чехову, как утверждает исследователь творчества балетмейстера Н. Зозулина, возник у него давно. Вдохновленный в 1960-е годы спектаклем Ли Страсберга, Ноймайер сперва тоже мечтал поставить «Трёх сестер», но, увидев в 1991 году балет К. Макмиллана «Зимние грезы» по мотивам пьесы, отказался от мысли о воплощении этого сюжета. «“Три сестры” вдруг показались мне не более чем просто прекрасным произведением со специфической русской темой... – рассказывает он, – “Чайка” же все выростала в моем воображении, становилась все более универсальной. Здесь идет разговор о художниках в самом широком значении этого понятия, о любви и карьерных соображениях, об отношении к искусству. Сам конфликт лежит внутри искусства. В пьесе замысловато переплетаются любовь и страсть к театру» [Зозулина 2012: 286-287].

Местом действия Ноймайер определил поместье Сорина, события отнес к концу XIX – началу XX веков, времени поиска новых путей в хореографическом искусстве. Так Треплев превратился в молодого экспериментатора, балетного авангардиста; Тригорина Ноймайер уподобил хореографу-классику, творцу крупной формы; Аркадина предстала классической танцовщицей консервативных взглядов; а Нина искала собственный путь, то пробуя себя в новой хореографии, то стремясь к канонической чистоте линий, а в результате скатывалась до резвоногий танцовщицы кабаре.

Любовь Ноймайера к дягилевцам, Нижинскому и русской хореографии начала XX века хорошо известна, и неудивительно, что в битве хореографических систем он отдал предпочтение Константину (прототипом героя стал Касьян Голейзовский) [Зозулина 2012: 302]. Для Треплева он сочинил балет в стиле модерн с символическим названием «Душа Чайки». Солисты, сам Костя и Нина, танцевали с кордебалетом юношей и девушек. На фоне разделенного по диагонали на черное и белое квадрата танцовщики чертили телами графические узоры, замирали в геометричных позах и под ритмичные удары перкуссий Эвелин Гленни выстраивались в строгие композиции. Одев юношей-артистов в кричащие красные шаровары, а девушек – в причудливые треугольные топы и мини-юбочки синего цвета, Ноймайер вроде бы подчеркнул юношескую претенциозность Костиного балета, но не отказал герою в таланте. Его сочинение смотреть интересно. «Нина и Треплев у Ноймайера чрезвычайно талантливы, – пишет театральный критик И. Черномурова. – Это все объясняет» [Черномурова 2003: 112].

Тригорину, наоборот, отказано в одаренности. Его концертный номер «Смерть Чайки», включенный в дивертисмент второго акта, представляет собой компиляцию из узнаваемых балетных сюжетов – «античных фантазий Петипа: она – лебедь, он – лучник-охотник, а голубые танцовщицы – как бы сильфиды» [Гаевский 2007: 10]. С одной стороны, закономерно, что Ноймайер расставляет в спектакле художественные приоритеты, отказывая в таланте одному из героев и уже только этим возвышая его оппонента. С другой стороны, этим жестом балетмейстер снимает противоречие в области творческих установок, предлагая однозначный вывод: есть новое и старое, первое – вдохновенное, второе – гнилое.

Ноймайеру оказалось необходимо дорисовать и историю Нины – так в спектакле появился еще один эпизод. Костя видит ее в кабаре, в белом паричке, ловко вскидывающую ножки под заводную музыку. Встреча оказывается переломной в судьбе героев – Треплев теряет опору в жизни, веру в любовь и творчество; Нина ощущает, что растратила силы впустую, не став ни классической, ни современной танцовщицей. Ноймайер и здесь танцевально прямолинеен: музыка поглощает бедную, но лихую хореографию ритмом и задором – ему важно показать пошлость и несостоятельность пути, который выбрала для себя Нина. В то же время, отсылая нас к определенному времени в искусстве, он не стремится выразить это время пластически точно, предлагая зарисовку на тему «столичный кафешентан». А значит, Ноймайеру интересней разговоров о творчестве – разговоры о любви, здесь он мягок и деликатен в суждениях. Тем более что в сфере любовной скрыты причины всех поступков героев.

Свежестью чувств наполнен первый дуэт Нины и Кости, для которого нежность к Нине, вдохновение и творчество неразрывны. Утром на берегу озера он складывает из бумаги птицу, с трепетом ступает на сцену, принимает к ней. К вдохновленному Косте приходит Нина. Они играют, кувыркаются, бегают по сцене легко, будто берут разгон для полета, Заречная взмывает чайкой в руках Кости, каждый жест и каждое движение танцовщиков облегчены и предельно музыкальны. Балетмейстер «таким тонким швом

соединяет бытовые движения со сложными поддержками и па, – пишет И. Ширяева, – что граница между жизнью и танцем стирается – его хореография кажется одной из форм существования» [Ширяева 2007: 24].

По контрасту с настроением танца из первой сцены в последнем дуэте героев – грусть и горечь несбывшихся мечтаний. Ноймайер приводит Нину в усадьбу зябкой осенью. На сцене у озера она вспоминает балет Треплева и сталкивается глазами с Костей. Теперь их танец утомлен, в нем нет пульсации жизни, только отчаяние, в котором они признаются друг другу. Треплев пытается успокоить Нину, обхватывает ее голову, закрывает ей глаза и ведет с собой, объясняясь в любви, поднимает над собой, как чайку. Но Нина ласкова с ним до тех пор, пока не появляется Тригорин. Ноймайер показывает окончательный разрыв отношений героев – Тригорин отказывается от любви девушки, возвращая ей кулон, символ её чувств. Для Нины это равносильно смерти, Заречная сникает и теряется где-то в глубине сцены. Решающим в судьбе Кости становится уход Нины – ему тоже больше незачем творить, а значит, и жить. Треплева обступают юноши-видения, образы его балетов, Костя сворачивает юношам головы, забирается под сцену и исчезает под помостом.

Ноймайер перерабатывает пьесу Чехова, подчиняя ее собственной режиссерской идее. Как и в балете Щедрина и Плисецкой, у Ноймайера Константин стреляется только один раз, здесь автор вкладывает ему в руку пистолет после провала дачного спектакля. Основных героев у Ноймайера, как и у Плисецкой, пятеро (хотя на сцене появляются практически все персонажи чеховской «Чайки»): в центре событий Нина и Костя, чуть поодаль Аркадина, Тригорин и Маша. История Машинной любви к Треплеву включается в полифонию безответных чувств, дополняя общую любовную линию спектакля. С той же целью Плисецкая и Щедрин заявляли ее в числе главных героев.

Музыкальную партитуру спектакля Ноймайер выстраивает самостоятельно. Большая часть балета поставлена на музыку Дмитрия Шостаковича, интонации его произведений хореограф считал близкими настроением пьесы. Только три раза «монолог» Шостаковича прерывают произведения других композиторов. Спектакль Кости поставлен на сочинение Э. Гленни, для характеристики Аркадиной Ноймайер выбирает картину «Декабрь» из фортепианного цикла П. Чайковского «Времена года», ноктюрн А. Скрябина оказывается созвучен душевным терзаниям Маши, решившей выйти замуж за Медведенко. Примечательно, что партитура балета не имеет номерной структуры: начало нового эпизода в балете не всегда означает перемену музыкальной темы, возникает ощущение, что музыкальное развитие непрерывно.

Несмотря на несомненные достоинства балета – многоплановую хореографическую разработку, смысловой объем, работа балетмейстера с литературным текстом провоцирует вопросы. Кажется, что Ноймайер не придерживается твердой логики в разработке пьесы. В балете Ноймайера теряешься, не понимая, в каких моментах хореограф следует за литературным текстом, а в каких от него отдалается. Это вызывает разные толкования при трактовке образов и событий спектакля. Так, Н. Зозулина видит в желтом полукруге, намеченном на декорации к спектаклю Треплева (эскиз К. Малевича к неосуществленной постановке А. Крученых и М. Матюшина «Победа над солнцем»), «бледную луну», которая «напрасно зажигает свой фонарь» [Зозулина 2012: 303]; в спектакле Треплева – образы русской революции [Зозулина 2012: 304]. Хотя в своем балете Ноймайер едва ли дает веский повод выстраивать такие ассоциации. В то же время автор оставляет, например, в спектакле кулон, который Нина дарит Тригорину перед его отъездом, округляя его значение до символа Нининой любви. А вместе с тем у зрителя,

знакомого с творчеством Чехова (ведь именно на интеллектуального зрителя ориентируется Ноймайер), возникает ассоциация со словами из книги Тригорина: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее», – но в спектакле Тригорин уже не писатель.

Ноймайер, как и Щедрин с Плисецкой, дорожит пьесой, ее героями и событиями, старается выстроить «чеховскую атмосферу», попасть «в чеховский “звук лопнувшей струны”» [Зозулина 2012: 323].

У Эйфмана, наоборот, нет такой богатой палитры героев и вариативности ситуаций. С ощущением режиссерской безнаказанности он дистиллирует пьесу, оставляя только необходимое для воплощения замысла. Для его размышления о судьбе художника достаточно четырех героев – Кости, Нины, Аркадиной и Тригорина (нет ни Маши, ни Шамраева, ни Сорина и др.). Вслед за Ноймайером Эйфман дарит им балетные специальности и переносит действие в танцевальный класс. Максимально упрощая фабулу, а затем и перерабатывая ее, он сосредотачивается на психологической, а значит и хореографической разработке образов и характера взаимоотношений героев.

Начинающий хореограф и сын балерины Костя Треплев пробует силы в сочинительстве, главный и единственный зритель его спектакля, мать, засыпает во время представления. Возлюбленная Кости артистка кордебалета Нина предпочитает ему модного хореографа Тригорина и становится в его труппе главной танцовщицей, затмевая приму Аркадину. Тригорин, находящийся в творческом кризисе, после продолжительных встреч с Заречной, возвращается к Аркадиной. Нина становится клубной танцовщицей (в кабаре, в публичном доме?), её видит Костя. Спустя время, вернувшись в балетный класс, она встречается там Треплева и окунается в воспоминания. Треплев решает отказаться от попыток сочинительства.

Эйфман, в отличие от Ноймайера, избегает любых хронологических соответствий, его история вне времени: есть балетмейстер с собственной труппой и уже сложившимся стилем (Тригорин), а есть юноша, только пробующий свои силы в качестве постановщика (Треплев). Все говорят на языке неоклассики Эйфмана, существуя в рамках единого хореографического языка, а Треплев, изобретающий новые текучие жесты, заворачивающий носки и закручивающийся в узлы поз, в сущности, сочиняет в той же манере, что и Тригорин. Рассказ ведется не об одаренном и бесталанном хореографах, не о сменяющих друг друга театральных эпохах, а о разных ступенях творческого пути, каждая из которых требует преодоления собственных препятствий. Эйфман не высказывается в защиту одного из поколений художников. Критерием жизнеспособности таланта для него является умение преодолевать препятствия и идти дальше. Тригорин борется, ищет выход из творческого кризиса, Константин опускает руки, значит, ему суждена гибель.

Спектакль Эйфмана не требует от зрителя знания текста. Здесь нет ни «колдовского озера», ни деревянной сцены с занавесом, нет попыток самоубийства и многого из того, к чему, например, так трепетно отнесся в своем спектакле немецкий хореограф. В балете на сцене нет даже чайки³, она существует как идея творческого полёта, на уровне хореографии воплощенная в положении рук, расправленных подобно крыльям. Для Эйфмана драма Чехова превращается в повод поразмышлять на тему судьбы художника, он по-режиссерски перерабатывает её и идейно адаптирует к требованиям балетного искусства. А ключом к пониманию всех смыслов спектакля делает танец.

³ У М. Плисецкой в балет были включены эпизоды полета чайки, у Ноймайера на сцене присутствовала чайка – оригами.

Не только артисты выражают чувства своих персонажей танцем, сами герои – в первую очередь, Тригорин и Треплев – мыслят пластически. Смысл жизни обоих хореографов – в творчестве, в процессе сочинения танца (не только в демонстрации результата творчества, как у Ноймайера), смысл существования Нины и Аркадиной в том, чтобы танец репетировать и исполнять. Таким образом, и экспозиционные и действенные ситуации решены в спектакле танцевально. Мы видим репетиции, спектакль, любовные дуэты и вариации-размышления. Танец непрерывен на всем протяжении действия.

Любовь и творчество в «Чайке» Эйфмана так же тесно переплетены, как и в балете Ноймайера. Но, как справедливо отмечает критик и фотограф Н. Аловерт, «любовные страдания – не самые глубокие чувства, которые владеют героями-мужчинами балета Эйфмана. <...> И для актрис любовь очень тесно переплетена с честолюбивыми планами – это театр!» [Аловерт 2012: 69].

Каждый из героев сконцентрирован на собственных проблемах и каждый одинок. Амбиции женщин направлены в сторону мужчин, обе хотят быть профессионально востребованы и готовы ради этого на любые жертвы. Нина доверчива, не уверена в себе в силу юности, но не менее амбициозна, чем Аркадина, привыкшая царствовать, восхищать мужчин и быть востребованной на сцене. Любовь для обеих – способ достижения желаемого. В судьбе Треплева любовь и творчество тоже неразрывны, ведь нелюбовь и непонимание равны друг другу. Мать засыпает во время его спектакля, а всю нежность, которая должна быть предназначена сыну, отдает Тригорину – она и есть воплощение общественного мнения, в ней причина всех творческих комплексов Константина. И только Тригорин замкнут в себе, его жизнь – в сочинительстве, самый страшный кошмар его существования воплощен на сцене: «...он один в темном репетиционном зале, а на него надвигаются танцовщики труппы, требуя, чтобы он ставил им новый балет. А он – бессилён» [Аловерт 2012: 72]. В молоденькой Нине он ищет и не находит источника вдохновения. Опытная Аркадина умеет поддержать его, даже когда он творчески слаб. Тригорин остается с ней.

Монологи Тригорина и Треплева сливаются в единое размышление Эйфмана о трудном пути художника. Музыка подчиняется идее спектакля, но не ведет действие, как например, это было в спектакле Плисецкой и Щедрина. Эйфман для «Чайки», как и для большинства своих балетов, формирует новую музыкальную партитуру из фрагментов произведений Сергея Рахманинова и Александра Скрябина. Музыка ценна ритмом, на который опирается танец, и эмоциональной проникновенностью.

Четвертый автор спектакля по пьесе Чехова, Александр Пепеляев, выглядит отшельником в ряду хореографов, работающих в пространстве неоклассического танца. «Альфа-Чайка» ученика Анатолия Васильева и в прошлом артиста Театра на Таганке – это постмодернистский танц-театральный опус: микст из музыкальных произведений, скрипов, шумов, текстов А. Чехова, У. Шекспира, Г. Виноградова. «Альфа-Чайка» представляет собой скорее перформанс, где танец перемежается с драматическими и пантомимными сценами, а на всем протяжении спектакля на заднике воспроизводятся картинки и видеозаписи, «в духе первых игровых приставок» [Сидельникова 2006: 14] с теннисным кортом, компьютерной чайкой, постепенно превращающейся в скелет. В финале на сцену и вовсе выезжает радиоуправляемый робот – подстреленная чайка.

Больше остальных персонажей «Чайки» Пепеляева интересует Треплев, в его понимании – забитый мальчик, чье больное сознание населяют «люди, львы, орлы и куropатки...» Именно они становятся героями спектакля. Пепеляев будто проникает в мысли Кости и обнаруживает наложенные один на другой пластические и музыкальные

образы, хаотично набросанные строчки из литературных текстов, где-то услышанных и по-своему понятых. Например, Тригорину, грубому, циничному, с цепями на груди, подарен почти гамлетовский текст: «Спать или не есть? Вот в чем забыть. Справа мне хорошо, слева – тепленько...». Монолог Гамлета читает и Треплев, в финальной сцене заявляющий о своей капитуляции перед законами мира: сидя под столом у ног Маши, Аркадиной и Нины, он, заглушая их «стёб» на английском, выбирает «не быть».

Пепеляев подступает к жанру пьесы ближе остальных хореографов, поскольку на первое место ставит противоречия жизни, сочетание в ней трагического и комического, глубокого и поверхностного, взаимоисключающих и вместе с тем дополняющих друг друга. В его спектакле нет четко проработанных характеров, нет связного текста, он иррационален, а сцены композиционно нахлестываются одна на другую. В то же время генеральная мысль прослеживается: по Пепеляеву, мир делится на две половины – одну составляют талантливые, но бездуховные, такие, как Тригорин и Аркадина; другую – духовные, но лишенные таланта, подобные Нине и Треплеву. Пепеляев, безусловно, заступает за последних, но видит безысходность их существования. Ведь герои (так же, как и у Чехова) не слышат друг друга, не находят в близких взаимности и поддержки, не любят тех, кто любит их, а значит, кричат на разных языках и не бывают ни поняты, ни услышаны, танцуют не в такт и по-разному, врезаются в стены и получают насмешки в свой адрес.

В контексте разговора об этой работе не возникает вопроса о пригодности или непригодности пьесы для хореографической разработки, она – один из лоскутов спектакля, пускай и самый существенный. Наряду с тем хореограф, видимо, предполагает, что его зритель – человек хорошо знакомый с пьесой, способный понять спектакль и дешифровать смыслы.

Очевидно, что «Чайка» не только в драматическом, но и в балетном театре для воплощения на сцене требует строгой режиссерской концепции. Ею обладали все четыре спектакля, но каждый из них обнажил проблему пластической реализации замысла. Балет Щедрина и Плисецкой, с детальными мотивировками, желанием авторов как можно более бережно пересказать сюжет, оказался предельно близок к тому, чтобы превратиться в драматический спектакль без слов. Пепеляев, наоборот, отказался от текста и представил синтетическое действо, включающее танец. И только Эйфман и Ноймайер остались верны балетному театру и его языку.

В отличие от спектакля Плисецкой, более убедительного режиссерски, нежели хореографически, балет Ноймайера оказался интересен в первую очередь с точки зрения хореографии – вариативностью пластических ситуаций, предложенных балетмейстером. Желание авторов обеих спектаклей (Плисецкой и Ноймайера) передать «атмосферу чеховской пьесы» воплотилось на сцене именно в силу того, что тема любви, лишенной взаимности, была раскрыта объемнее, нежели тема творчества.

Однако балет Ноймайера, видимо, предполагает доскональное знание пьесы, «Чайки» Плисецкой и Эйфмана более иллюстративны. Только в случае со спектаклем Плисецкой речь идет о пантомиме, которая подробнее, нежели танец, поясняет детали сюжета. Эйфман, «перекроивший» пьесу для балета, упростил фабулу, а каждому событию подарил доходчивую хореографическую разработку, так что запутаться в героях и событиях оказывается невозможно.

Если опираться на рассуждения Поэля Карпа, считающего, что единственный вариант для воплощения «Чайки» – упростить схему сюжета и максимально сконцентрировать

действие в ключевых сценах, – спектакль Эйфмана действительно может показаться наиболее адекватным требованиям балетного театра. Но признать его идеальным танцевальным воплощением пьесы Чехова означало бы отказать в художественной значимости остальным балетным адаптациям «Чайки», утверждая, что перед нами спектакли неудачные. Едва ли это справедливо. А значит, концепция балетной драматургии П. Карпа, оформленная почти полвека назад, в условиях современного балетного театра несостоятельна.

Вроде бы хронологически близкие друг другу балеты оказываются эстетически далеки друг от друга. Балет Эйфмана, укладывающийся в теорию П. Карпа, как раз отвечает требованиям советской хореодрамы, на примерах которой строил свои рассуждения теоретик. Балет Ноймайера существует в иной системе координат – обладает одновременно и большим объемом значений, и более мелкой смысловой фразировкой. В нем велика роль подтекста, не предусмотренного, например, у Эйфмана, а часть смыслов не проговаривается пластически. Эйфман ставил перед собой задачу выразить собственную мысль ясно и доступно, к чему стремились, кстати, в своем спектакле и Плисецкая со Щедриным. Задачей Ноймайера, наоборот, было наполнить балет ассоциациями и аллюзиями; многозначность и неопределенность ситуаций есть и в спектакле Пепеляева.

Многообразие воплощений чеховской пьесы на танцевальной сцене наталкивает на мысль о том, что жизнь «Чайки» в балете едва ли исчерпается четырьмя постановками. Разность в подходах к интерпретации пьесы, вызывающая интерес сегодня, вне сомнения, проявится и в дальнейшем.

Литература

- Аловерт Н.* Борис Эйфман вчера, сегодня... СПб., 2012.
- Гаевская М.* «Чайка»: «Разговоры о литературе» // Экран и сцена. 1995. 30 нояб.–7 дек.
- Гаевский В.* Пять пудов нелюбви // Театр. Новые известия. 2007. Апр.
- Генина Л.* Прелюдия по мотивам «Чайки» // Советская музыка. 1980. № 11.
- Давлекамова С.* Ожидание // Театр. 1981. № 4.
- Зозулина Н.* Джон Ноймайер в Петербурге. СПб., 2012.
- Карп П. М.* О балете. М., 1967.
- Крымова Н.* Когда нет слов // Крымова Н. Имена: Избранное: В 3 кн. Кн. 2. М., 2005.
- Куриленко Е. Н.* Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М., 2003.
- Попов И.* Третья труднейшая победа // Музыкальная жизнь. 1980. № 15.
- Сидельникова М.* «Чайка» для личного пользования: Открылся фестиваль «Личное дело» // Коммерсантъ. 2006. 24 июля.
- Черномурова И.* «Чайка» Чехова по Ноймайеру // Петербургский театральный журнал. 2003. № 3.
- Ширяева Е.* «Я – Чайка» // Балет ad libitum. 2007. № 1.

«Чайка» Томаса Пасатьеры: оперное воплощение чеховской пьесы

Аннотация. Статья посвящена опере «Чайка» американского композитора двадцатого столетия Томаса Пасатьеры, в основе которой лежит знаменитая чеховская пьеса. В центре внимания данной статьи – проблема музыкально-драматургического воплощения пьесы А. П. Чехова в опере Т. Пасатьеры.

Ключевые слова: опера, Томас Пасатьеры, американский композитор, «Чайка», А. П. Чехов.

Zhalnin, V. V.

Thomas Pasatieri's "The Seagull": Opera Interpretation of Chekhov's Play

Abstract. The article is devoted to the opera "The Seagull" by American composer of the twentieth century Thomas Pasatieri. This opera is based on the famous Chekhov's play. The author of the article focuses his attention on the problem of opera interpretation of Chekhov's play.

Key words: opera, Thomas Pasatieri, American composer, "The Seagull", Anton Chekhov.

Творческое наследие А. П. Чехова неоднократно становилось основой для оперных и балетных спектаклей. Судьба этих произведений сложилась по-разному: одни стали шедеврами музыкального театра, как, например, балеты «Анюта» Валерия Гаврилина (в основе рассказ «Анна на шее», 1982), «Чайка» (1980) и «Дама с собачкой» (1985) Родиона Щедрина; другие же преданы забвению, как, например, опера «Свадьба» (1984) Александра Холминова или опера «Скрипка Ротшильда» (1941) Вениамина Флейшмана. Показательно, что для современных авторов в их оперных проектах объектом интереса становятся именно пьесы А. П. Чехова. Так, сюжет «Трёх сестёр» послужил основой для одноимённой оперы Петера Этвоша (1998), а отдельные ситуации и мотивы известных чеховских пьес («Три сестры», «Чайка», «Дядя Ваня») стали определяющими для оперы Владимира Тарнопольского "Wenn die Zeit über die Ufer tritt" («Когда время выходит из берегов», 1999), написанной на немецком языке.

В центре внимания данной статьи – опера «Чайка» ("The Seagull") американского композитора Томаса Пасатьеры (Thomas Pasatieri). Прежде всего, несколько слов об этом композиторе.

Томас Пасатьеры родился в Нью-Йорке в 1945 году. В возрасте девяти лет начал заниматься фортепьяно и уже спустя год дал свой первый публичный концерт. В шестнадцать лет Томас стал стипендиатом Джульярдской школы, где учился у Витторио Джениани и Винсента Персишетти. С 1964 преподавал в Джульярдской школе, с 1969 по 1971 – на факультете Манхэттенской школы музыки. В 1965 году посещал лекции композитора Дариуса Мийо в Аспене, штат Колорадо. К этому периоду относятся его опыты в области музыкального театра, симфонические и камерные сочинения. С 1980 по 1984 годы Томас Пасатьеры был художественным руководителем Atlanta Opera. В 1984 году он переехал в Лос-Анджелес, где работал дирижёром и оркестровщиком. Ему принадлежит музыкаль-

ное оформление многих американских фильмов тех лет, как, например, «Запах женщины» (с Аль Пачино, 1992), «Легенды осени» (с Бредом Питтом, 1994), «Побег из Шоушенка» (1994), «Красота по-американски» (1999) и др. В 2003 году Томас Пасатьери вернулся в Нью-Йорк, где преподаёт композицию до сих пор. Он снова обратился к сочинению академической музыки. В центре его интересов оказались камерно-вокальная¹, камерно-инструментальная музыка, а также сфера музыкального театра.

Ведущим жанром в творчестве Томаса Пасатьери можно по праву считать оперу. Его перу принадлежит свыше двадцати опер. Среди литературных источников, к которым обращался музыкант, произведения Юджина О'Нила (опера "Before Breakfast", 1980), Генри Джеймса (опера "Washington Square", 1976), Мольера (опера «Синьор Делусо» на основе пьесы Мольера «Сганарель, или Мнимый рогоносец», 1974), а также А. П. Чехова (помимо «Чайки», композитором создана опера «Три сестры», 1986). Среди последних его оперных произведений назовём мистическую, как характеризовал её сам автор, оперу "The Family Room" (2009), а также рождественскую историю "God bless us, everyone" (2010) на основе «Рождественской песни в прозе» Чарльза Диккенса.

Опера «Чайка» была написана в 1972 году на либретто Кенварда Элмсли (Kenward Elmslie), писателя и внука Джозефа Пулитцера. Премьера оперы состоялась 5 марта 1974 года в Houston Grand Opera² и получила благоприятные отзывы критиков. Главные роли исполняли: Фредерика фон Штаде (Нина), Ричард Стивел (Константин), Эвелин Лир (Ирина Аркадина), дирижировал Чарльз Роузкранс. Среди последующих постановок оперы необходимо отметить постановки Seattle Opera (1976), Washington National Opera (1978), Atlanta Civic Opera (1980), Fort Worth Opera (1982).

В 2002 году по просьбе Манхэттенской школы музыки (The Manhattan School of Music) композитор делает вторую редакцию своего сочинения. Показательно, что во многом именно этот шаг повлиял на решение Т. Пасатьери покинуть Лос-Анджелес и вернуться к сочинению академической музыки, в первую очередь, к написанию опер. «Я чувствую, что пришло время вернуться к опере <...> Сочинять оперы – это то, что я люблю делать, поэтому я буду это делать, несмотря ни на что» [Bauer 1996: 114], – говорил композитор. После манхэттенской премьеры в новой редакции опера прозвучала и в 2004 году на сцене оперного центра Сан-Франциско. В сентябре 2010-го опера была исполнена в Dísaro Opera в Нью-Йорке в рамках конкурса Armel Opera Competition and Festival. В рамках этого же конкурса в ноябре 2010-го состоялась и европейская премьера «Чайки» в Национальном театре Сегед (National Theatre of Szeged) в Венгрии.

В опере «Чайка» Т. Пасатьери те же действующие лица, что и в пьесе А. Чехова, вокальные партии распределены так: Ирина Аркадина – сопрано, Сорин – бас, Константин – баритон, Нина – меццо-сопрано, Шамраев – баритон, Полина – меццо-сопрано, Маша – сопрано, Борис Тригорин – баритон, Доктор Дорн – тенор, Медведенко – тенор.

Структура оперы трёхактна. Первый и второй акты соответствуют первому и второму действию пьесы, третий акт включает две картины, соответствующие третьему и четвёртому действиям пьесы. Композитор и либреттист концентрируют своё внимание на узловых сценах пьесы. Наиболее заметное место в опере отдано Нине Заречной и

¹ Интересны эксперименты композитора в области камерно-вокальной музыки – монодрамы для голоса и фортепьяно «Дочь Капулетти» и «Леди Макбет» по У. Шекспиру, созданные в 2007 г.

² Houston Grand Opera – американская оперная компания, основанная в 1955 г. Волтером Хебертом (Walter Hebert). Здесь, начиная с 1973 г., ставились оперные премьеры ведущих американских композиторов XX века: Филиппа Гласса (опера "Akhnaten", 1984), Джона Адамса («Никсон в Китае», 1987), Леонарда Бернстайна («Тихое место», 1983) и многих других авторов.

Константину Треплеву. С их судьбами связаны роли Тригорина, Маши и Аркадиной. Остальные персонажи (Дорн, Полина Андреевна, Сорин, Шамраев, Медведенко) группируются вокруг них и показаны менее выпукло.

Важным аспектом оперной интерпретации стал адекватный перевод чеховского шедевра на английский язык³. Согласно американскому исследователю творчества Чехова профессору Томасу Виннеру, «знакомству американского читателя с А. Чеховым долгое время препятствовали недоброкачественные переводы» [Максвелл 2005: 661]. Положение изменилось в конце 1930-х, когда весной 1938 года на сцене нью-йоркского театра “Schubert” была поставлена «Чайка» в переводе Старка Янга. В следующем, 1939 году, его перевод был опубликован издательством “Charles Scribner’s” [Young 1939]. В статье «“Чайки” и Чехов» Старк Янг писал, что «Чайку» характеризует «энергичность и точность диалогов», которую до Чехова невозможно было представить. Поэтому задача переводчика <...> добиться характерного сочетания естественности и простоты с тонкостью и выразительностью» [Young 1935: 737]. Особое внимание переводчик уделял эффекту «“театральности” переводов – произносимости, гармоничности фраз, звучанию слов», – всего того, что «так изящно, по-чеховски, предлагается “Чайкой”» [Young 1935: 737]. В 1960 году Томас Виннер назвал именно перевод Старка Янга лучшим, выразив надежду, что в скором времени появятся переводы «того же уровня, что переводы С. Янга, которые одновременно ближе к оригиналу и к духу американского языка» [Виннер 1960: 796]. Композитор Томас Пасатъери и либреттист Кенвард Элмсли использовали как перевод С. Янга, так и другие переводы «Чайки» того времени. Они довольно бережно отнеслись к чеховскому тексту (исключение составляют монологи Маши в начале третьего акта и монолог Аркадиной в финале оперы, которые не связаны с текстом Чехова).

Обратимся непосредственно к музыкально-драматургическому прочтению пьесы Чехова. В центре оперного повествования – драма человеческих отношений. Как писал А. П. Скафтымов о пьесе Чехова, «мотив неразделённой любви <здесь> приобретает характер всеобщего показателя индивидуальных несоответствий, неизбежного одиночества и неустранимого взаимного непонимания» [Скафтымов 2008: 354]. В опере это прекрасно продемонстрировано музыкальной характеристикой главных героев, а также развёрнутой системой лейтмотивов.

Использование лейтмотивного принципа в данном случае весьма естественно и органично. В. Б. Катаев в статье «Рихард Вагнер и русские писатели XIX века (Неизученные проблемы)» указывает на то, что «в последнее время появились исследования, которые прямо связывают Чехова, по крайней мере, с некоторыми из новаторских введений Вагнера» [Катаев 2004: 178]. Действительно, оба художника преобразовали саму структуру жанра, в котором они работали. Стремление Вагнера к музыкальной драме, а также пренебрежение традиционной номерной структурой в опере сопоставимы с отказом Чехова от традиционного членения пьес на явления. Основным музыкальным принципом Вагнера является использование системы лейтмотивов (то есть постоянных мелодических оборотов для характеристики какого-либо персонажа или явления), у Чехова – система повторяющихся сквозных мотивов, которые отмечаются многими исследователями его прозы и драматургии как основной конструктивный признак. Любопытно, что об использовании лейтмотивов у Чехова в сопоставлении с музыкальным искусством одним из первых писал А. П. Скафтымов в работе «Драмы Чехова», ранние наброски которой относятся к концу 1920-х годов. Отметим, что в тексте этого неоконченного

³ О проблеме перевода «Чайки» на английский язык см., напр.: [Аленькина 2006].

исследования, изданного лишь в 2000-х годах, слово *лейтмотив* не прописано. Однако, по-видимому, автор имел в виду именно его. «Чехов в <...> пьесе широко пользуется средством, которое в музыке называется... (*лейтмотив!* – В. Ж.), – писал А. П. Скафтымов. – Через всю пьесу, вплетаясь в самые различные моменты и как бы напоминая и предвещая неизбежное, непрерывно проходит образ тоскующей Маши (каждый акт открывается мотивом Маши), полуироническая грусть старика Сорина о жизни, прошедшей мимо его желаний» [Скафтымов 2008: 330].

В стилевом отношении музыку оперы можно обозначить как *неоромантическую*. Достаточно сравнить «Чайку» с операми Дж. Адамса, Ф. Гласса и других американских авторов, экспериментировавших в области музыкального театра в эти же годы. Очевидно, что на Томаса Пасатьери повлияла оперная эстетика Дж. Пуччини, Б. Бриттена, а также раннего Рих. Штрауса. Это ярко проявляется в сольных вокальных характеристиках персонажей, а также наиболее кантиленных эпизодах оперного спектакля. Оркестровка «Чайки» ясная, тонкая, изящная. Композитор использует двойной состав симфонического оркестра – 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона и тубу, ударные, струнные, арфу.

«Нужны новые формы», – говорил Константин Треплев в «Чайке». Какие же оперные формы находит Томас Пасатьери в своём музыкально-драматургическом прочтении? Обратимся к музыкальному сочинению. Опера лишена номерной структуры, пружиной действия здесь является драматическое начало. Этот фактор обусловил значимость *речитативного склада* диалогов персонажей. С другой стороны, важную роль в опере играют *монологи* – развёрнутые сольные характеристики. Особенно ярко контраст между речитативным складом и монологами виден в первом акте оперы в сцене Нины «Люди, львы, орлы...» Нередко монолог становится кульминацией оперной сцены, как например, монолог Маши из сцены с Тригориным в третьем акте. В основе монолога не чеховский текст, а текст либреттиста Кенварда Элмсли. Здесь Маша сокрушается о своей любви к Константину и размышляет о том, как ей жить с этим чувством. Сопоставляя оперную характеристику героини с текстом Чехова, необходимо отметить, что Томас Пасатьери значительно расширил её.

Обратимся к ещё одному музыкальному примеру – монологу Ирины Аркадиной из третьего акта. Как и монолог Маши, этот монолог является исключением и не связан с текстом пьесы Чехова. По оперному сюжету Аркадина вспоминает о своих лучших театральных ролях и читает предсмертный монолог Иокасты из «Царя Эдипа» Софокла. Во время монолога происходит самоубийство Константина. В связи с этим возникают неожиданные параллели Аркадина – Константин как Иокаста – Эдип, которые также можно «прочитать» в музыке оперы (например, дуэт Аркадиной и Константина из третьего акта). Примечательно, что и в тексте пьесы А. Чехова можно обнаружить отсылки к трагедии Софокла, на что в своё время обратил внимание режиссёр и драматург Эдвард Бонд [Bond 2001: 90-95].

Из всех персонажей оперного спектакля наиболее динамично и рельефно показана Нина Заречная. Её первая характеристика дана в дуэте с Константином Треплевым в начале первого акта оперы. Музыка рисует её как влюблённую девушку, хрупкое и нежное создание. Здесь впервые звучит лейттема любви, которая повторится в дуэте Нины и Константина в третьем акте как воспоминание о возможном, но несбывшемся счастье. Этот дуэт предваряет сцену Нины, связанную с постановкой пьесы Треплева, где передано дальнейшее экспонирование образа героини. Во втором акте Нина характеризуется, большей частью, в ансамблевых сценах – дуэтах с Константином Треплевым и с Бори-

сом Тригориним. Примечательно, что эти музыкальные номера идут подряд. В музыке первого дуэта обращает на себя внимание обилие диссонансов, передающих разлад и взаимное непонимание этих двух персонажей. Особенно выделена композитором краткая реплика Нины «Я – Чайка», которая затем становится лейттемой героини и сопровождает её на протяжении всего спектакля. В отличие от предыдущего, музыка второго дуэта передаёт увлечение и очарование Нины писателем Борисом Тригориним. На небольшой сольный фрагмент вальсового характера Тригорина Нина отвечает мечтательным монологом ариозного склада, который в чём-то предвосхищает интонации её финального монолога из третьего акта. Здесь лейтмотив Нины сплетается с лейтмотивом крушения надежды, предвосхищая трагический финал оперы. Кульминацией в развитии образа героини становится развёрнутая сцена с Константином из третьего акта. Конструкция сцены такова: открывается она речитативом Нины, затем следует дуэт Нины и Константина и финальный монолог Нины. «Я стала чайкой», – поёт Нина Заречная. Лейтмотив героини взволнованно и напряжённо звучит в оркестре у струнных в последний раз...

Опера «Чайка» Т. Пасатери стала одним из интереснейших произведений на текст А. Чехова в музыкальном театре XX века. Тонко прочувствованная музыкальная партитура американского композитора в очередной раз подтверждает то, что сказал Л. Н. Толстой сразу после смерти А. П. Чехова о его творчестве: «оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще. А это главное» [Толстой о Чехове 1960: 875].

Литература

Аленькина Т. Б. Комедия А. П. Чехова «Чайка» в англоязычных странах: феномен адаптации: Дисс. ... к.ф.н. М.: МГУ, 2006. 194 с.

Виннер Т. Чехов в Соединённых Штатах Америки: Обзор / Пер. с англ. Т. М. Литвиновой // Литературное наследство. Чехов. Т. 68. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 777-800.

Катаев В. Б. Рихард Вагнер и русские писатели XIX века (Неизученные проблемы) // Катаев В. Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 167-180.

Максвелл Д. Проза Чехова в США (1960–начало 1980-х гг.): Обзор / Пер. Е. Палиевской // Литературное наследство. Чехов и мировая литература. Т. 100. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 661-686.

Скафтымов А. П. Драмы Чехова // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара: Век#21, 2008. С. 315-345.

Скафтымов А. О Чайке // Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара: Век#21, 2008. С. 347-365.

Толстой о Чехове: Неизвестные высказывания // Литературное наследство. Чехов. Т. 68. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 871-875.

Bauer V. Twentieth-Century American Composer, Thomas Pasatieri: An Examination of Style as Illustrated by the Works set to the Text of American Poet Kit Van Cleave. D.M.A. document, The Ohio State University, 1996. 177 p.

Bond E., Stuart I. Edward Bond Letters. Т. 5. Psychology Press, 2001. 201 p.

Butterworth N. Dictionary of American Classical Composers. Routledge, 2013. 560 p.

Ross Griffel M. Operas in English: A Dictionary. Scarecrow Press, 2012. 1020 p.

Young S. "Gulls" and Chekhov // Theatre Arts Monthly. 1935. P. 736-739.

Young S. The Sea Gull. New York; London, C. Scribner's Sons, 1939.

**«Ностальгия по будущему» на подмостках
Авиньонского театрального фестиваля
(о современном прочтении пьесы А. П. Чехова «Чайка»)**

Аннотация. В июле 2012 года на Авиньонском театральном фестивале труппа бельгийского театра Théâtre Océan Nord представила вниманию публики камерную постановку под названием «Ностальгия по будущему» по мотивам пьесы А. П. Чехова «Чайка». Современное прочтение пьесы наполнено анахронизмами, в нем чеховские сцены контрапунктически взаимодействуют с цитатами Мейерхольда, строками из Филипа Рота, отрывками из интервью Мерилин Монро, репликами из Шекспира и Расина.

Ключевые слова. Авиньонский театральный фестиваль, камерная постановка по мотивам пьесы А. П. Чехова «Чайка».

Tolcheeva, K. V.

**“Nostalgia for the Future” on the stage
of the Avignon Theatre Festival
(modern interpretation of A. P. Chekhov’s play “The Seagull”)**

Abstract. In July, 2012 at the Avignon Theatre Festival the troupe of Belgium theatre Théâtre Océan Nord presented to the audience a chamber production entitled “Nostalgia for the Future” based on A. P. Chekhov’s play “The Seagull”. The modern interpretation of the play is filled with anachronisms; Chekhovian scenes in it contrapuntally interact with Meyerhold’s quotes, lines from Philip Roth, excerpts from an interview with Marilyn Monroe, replicas of Shakespeare and Racine.

Key words. Avignon Theatre Festival, a chamber production based on A. P. Chekhov’s “The Seagull”.

Пьеса А. П. Чехова «Чайка», написанная в 1895–1896 годы, не только значится в постоянном репертуарном списке видных театральных трупп по всему миру, но и не перестает привлекать внимание режиссеров, художников и сценаристов, открытых к новым интерпретациям и новаторским прочтениям чеховской драматургии. Подобная попытка была предпринята бельгийским театром Théâtre Océan Nord, представившем на Авиньонском театральном фестивале в июле 2012 года камерную театральную постановку под названием «Ностальгия по будущему», созданную по мотивам пьесы А. П. Чехова «Чайка» в переводе Антуана Витеза [La nostalgie de l’avenir 2012].

Режиссер спектакля Мирьям Садюи, француженка по происхождению, много лет работает в Бельгии и уже достаточно известна в театральных кругах благодаря сценической постановке по мотивам киноповести культового кинорежиссёра XX века Ингмара Бергмана «Дело души», которая пока не нашла своего воплощения в кино. На этот раз объектом внимательного художественного взора Мирьям Садюи стало широко известное драматическое произведение А. П. Чехова, которое Садюи удалось подчинить реалиям современной жизни и представить вниманию искушенной театральной публики Авиньонского фестиваля новое прочтение чеховской «Чайки».

Названием для постановки послужила цитата Антуана Витеза из его книги «Театр идей», написанной им в период руководства Национальным театром Шайо в Париже, где он рассуждает: «Посмотрите на холм, там множество теней, и нам вспоминается Жан Вилар; есть и другие, они появились там раньше; туда нас влечет ностальгия, я бы сказал ностальгия по будущему. Это место толкает на поиск новых форм, подобно тому, как иные места требуют возвращения к старым формам и почитания прошлого». Ностальгия по будущему в по-настоящему новаторской режиссёрской задумке Мирьям Садюи невозможна без возвращения в прошлое; текстовое и сценическое пространство драмы наполнено анахронизмами, создающими ощущение пространственно-временного дисконтинуитета.

Отправной точкой драматургического события в спектакле бельгийской труппы становится финальная сцена чеховского текста – самоубийство Кости Треплева. Так, свойственный оригиналу ход развития сюжетной линии поворачивается вспять, и действующим лицам, чье число уменьшено до шести, предстоит понять мотивы, толкнувшие Костю на этот отчаянный шаг. Безжалостная борьба пылких страстей и слепых желаний в духе театра Теннесси Уильямса держит в напряжении публику почти два часа (постановка длится 115 минут), вскрывая глубокое противоречие, заключенное в самой сути человеческого бытия: в нем «просвечивают» идеализм Кости (Пьер Верпланкен) и эгоцентризм его матери Ирины Аркадиной (Флоранс Эбблинк), наивная непосредственность Нины (Алин Мао) и слепой цинизм Тригорина (Суфьян эль Бубси). Чеховские персонажи хорошо очерчены, однако, в сценической версии Садюи, кроме названных выше действующих лиц, присутствует также доктор Дорн (Фабрис Дююи) для придания пьесе некоторой комедийной тональности. Что касается Петра Сорина, брата Ирины Аркадиной, то здесь Мирьям решается на «гендерную подмену», и Петр становится Петрой (Тесса Волкин) – сестрой Ирины. События пьесы происходят в наши дни.

В начале спектакля слышны закулисные перешептывания, смех, кажется, будто актеры повторяют текст, доносится реплика «черт побери, я ошиблась!», и тут внезапно раздается выстрел, затем крики и, наконец, реплика «Уведите отсюда куда-нибудь Ирину, ее сын мертв».

Помещение кульминационного момента чеховской «Чайки» в инициальную позицию представляет собой своеобразное использование конструктивного приема ретроспекции, образуя сюжетно-композиционный «flash back». Далее происходит визуализация событий, предшествовавших трагическому уходу Кости: действующие лица едва справляются с потоком собственных воспоминаний о тех днях, когда Константин был еще жив. Сцены из чеховской «Чайки» оказываются связанными тысячами интертекстуальных нитей с иными гетерогенными и гетерохронными текстообразованиями: в канву пьесы инкорпорируются реплики из вечного шекспировского «Гамлета»; строфы из расиновских пьес эпохи французского классицизма «Антигона» и «Федра» придают происходящему ноты фатальности, звучат строки из «Книги непокоя» португальского поэта Фернандо Пессоа, аллюзивно коррелируя с отрывками из «Запятнанной репутации» Филипа Рота, высказываниями Джона Кейджа и Мэрилин Монро, позволяя зрителю проникнуться почти фрейдистской навязчивостью мифа о власти семьи, любви и творчества. Мирьям Садюи подвергает сложному декупажу чеховский текст пьесы, отсылая нас к философии Жака Деррида, его «когито прощания, спасения-приветствия без возврата» (*Un cogito de l'adieu, ce salut sans retour*), воплощенного в книге «Конец мира, каждый раз единственный», в которой он ведет прощальный диалог с ушедшими друзьями [*«La mouette» revisitée, Tchekhov subtil, resserré et rêvé 2012*].

Точкой отсчёта для поиска ответов на вопрос о причинах самоубийства Константина становится оставленный молодым писателем ноутбук, в котором герои пьесы, словно в черном ящике, пытаются найти ключи к пониманию произошедшего. Тетя Петра открывает его, и на экранной заставке рабочего стола мы видим фотографию мертвой чайки. В памяти компьютера герои находят оставленные Костей видео, фотографии, размышления, дневниковые записи... Костя – современный молодой писатель, ищущий «новые формы» и стремящийся оправдать свое призвание желанием растрогать чувственность современного читателя и зрителя. В проецируемых на огромные световые полупрозрачные экраны видеосюжетах и фотографиях, отражающих творческие искания Кости, герои пьесы, порой с исступлением, пытаются постичь причины случившейся драмы, они – зрители, взирающие на самих себя, безжалостные зрители своей жизни.

Сократив количество действующих лиц, Мирьям Садюи показывает семейную драму, внутри которой отчаянно борются две эстетические тенденции – закосневшее, искусственное мировосприятие Ирины, самовлюбленной актрисы и отсутствующей матери, ее любовника, успешного писателя Бориса Тригорина, отвратительного в своей бессодержательности и бездуховности, с одной стороны, и творческие порывы юного драматурга и сценариста Кости Треплева, с другой. В раскрытии конфликта между мечтой и суровой реальностью значительное место отводится Нине, ставшей причиной любовного треугольника и страстно желающей стать актрисой, получить признание. Что касается сестры Ирины Аркадиной, Петры, то в полной мере своего образа она предстает перед зрителем в момент снятого Костей на камеру ее трогательного откровения о потере интереса к жизни, тщетности и бессмысленности всяких устремлений...

Чеховская тема горечи от несбывшихся грез и беспокойных творческих исканий одинокого художника звучит в финале пьесы строфами из стихотворения французского поэта-символиста Артюра Рембо:

Мне бесконечная любовь наполнит грудь.
Но буду я молчать и все слова забуду.
Я, как цыган, уйду – все дальше, дальше в путь!
(Перевод М. Кудимовой)

Не удивительно, что новая камерная постановка Мирьям Садюи «Ностальгия по будущему» по мотивам пьесы А. П. Чехова «Чайка» осталась ярким событием в истории Авиньонского театрального фестиваля, став, по выражению Армеля Элио, «квинтэссенцией Чехова», одновременно «надрывным и пьянящим погружением в самое сердце еще не до конца исследованного континента» [Heliot 2012].

Литература

Héliot, A. Air connu, 2012 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ictus.cedejen.be/sites/www.ictus.be/files/pages/heliot2.png>

«La mouette» revisitée, Tchekhov subtil, resserré et rêvé, 2012 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rtb.be/culture/scene/detail_la-mouette-revisitee-tchekhov-subtil-resserre-et-reve?id=7765953

La nostalgie de l'avenir, 2012 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.myriamsaduis.org>

«Чайка» А. П. Чехова на сцене театра Г. Камала: аспекты художественной интерпретации

Аннотация. В статье рассматривается сценическая интерпретация пьесы А. П. Чехова «Чайка» в постановке режиссера Ф. Бикчентаева. «Чайка» на татарской сцене исследуется как один из вариантов реализации вариативного потенциала пьесы А. П. Чехова. Устанавливаются особенности художественной интерпретации на уровне сценического перевода. Анализируются аспекты воплощения чеховской поэтики (диалоги, монологи, паратекст) в сценическом тексте. Выявлены формы репрезентации эмоционального сюжета пьесы А. П. Чехова в постановке: сценография, музыкальное и световое оформление, исполнение ролей. Постановка «Чайки» рассматривается как одно из воплощений «театра настроения» в современном татарском театральном искусстве.

Ключевые слова: А. П. Чехов, пьеса «Чайка», художественная интерпретация, татарский театр.

Galimullin, A. D.

“The Seagull” by A. P. Chekhov at the Stage of the Kamal Theater: Aspects of the Artistic Interpretation

Abstract. In the article the stage interpretation of the play “The Seagull” of A. P. Chekhov staged by director F. Bikchentaev is considered. “The Seagull” at the Tatar stage is studied as one of the variants of the realization of the variable potential of the play by Anton Chekhov. The features of the artistic interpretation on the level of the stage translation are determined. The aspects of embodiments of Chekhov’s poetics (dialogues, monologues, paratext) in the scenic text are analyzed. The forms of representation of the emotional story of the play by Anton Chekhov, such as set design, music and lighting design are identified. The production of “The Seagull” is regarded as one of the incarnations of the “theater of mood” in the Modern Tatar Theater.

Key words: Anton Chekhov, “The Seagull”, artistic interpretation, Tatar theater.

Первые театральные постановки по произведениям А. П. Чехова татарскими театральными труппами были осуществлены уже в начале XX века. Ильяс Кудашев-Ашказарский в 1907 году в Оренбурге поставил «Предложение» Чехова, а во время гастролей возглавляемой им труппы в Казани разыгрывались миниатюры по рассказам Чехова «Хирургия» и «Злоумышленник».

Переводы чеховских пьес появились примерно в это же время. В начале прошлого века переводились одноактные пьесы Чехова: «Предложение» (1907, переводчик Ш. Джамиров), «Медведь» (1908, Р. Хаваджаева).

В 1918 группой «Сайяр» был поставлен «Вишневый сад» (реж. Габдулла Кариев). Информация об этой постановке незначительна. Известно, что переводил пьесу на татарский язык известный издатель начала XX века Ахматгарай Хасани, а сама постановка была сделана по образцу спектакля Московского Художественного театра.

Примечательно, что переводы «главных» пьес А. П. Чехова на татарский язык появляются лишь в 1940–1950-е годы. В начале 1940-х годов татарским писателем и пе-

реводчиком Ибрагимом Гази был переведен «Вишневый сад» [Чехов 1941], а в 1953 году были изданы «Избранные произведения» А. П. Чехова на татарском языке в двух томах [Чехов 1953]. Во второй том вошли пьесы: «Вишневый сад» («Чия бакчасы», переводчик Ибрагим Гази), «Дядя Ваня» («Ваня абый», переводчик Фатых Хусни), «Три сестры» («Өч сенец», переводчик Габдулла Шамуков). Но в театре эти пьесы не ставились, хотя татарский театр в 1946 году вновь обратился к одноактной драматургии Чехова: были поставлены «Медведь» и «Предложение» (перевод известного татарского театрального деятеля Зайни Султанова).

После этого к драматургии А. П. Чехова татарский театр обращается только в середине 1990-х годов. В 1995 году режиссер Фарид Бикчантаев поставил пьесу «Чайка» («Акчарлак», переводчик И. Мухаметгалеев) на малой сцене театра им. Г. Камала в качестве выпускного спектакля студентов Казанского государственного университета культуры и искусств. Эта постановка была в числе трех лучших спектаклей на фестивале «Подийум» в Москве, а в 1996 году этот спектакль принял участие в Международном фестивале молодежных театров в Германии. В 2006 году Ф. Р. Бикчантаев, став главным режиссером театра, поставил пьесу «Три сестры», которая несколько лет шла на большой сцене [Сафиуллин 2006: 7].

Искусствоведы и театральные критики обратили внимания на эти постановки. Так, искусствовед Роза Султанова отмечает, что постановка «Чайки» – новаторская, в которой режиссер в сценографии отходит от характерных для татарского театра принципов реалистической сценографии [Султанова 2009: 268].

В постановке Ф. Р. Бикчантаева усматривается прием «остранения». Теория «остранения», как известно, принадлежит русским формалистам, которые рассматривали произведения искусства в категориях «материал» и «прием». «Остранение» – это один из приемов, в основе которого актуализация того, как сделано произведение искусства.

В режиссерской концепции «Чайки» предметом художественного изображения становится не только сама пьеса А. П. Чехова, но и то, как она устроена. У Ф. Р. Бикчантаева получилась пьеса, в том числе, о самой чеховской драматургии, в которой, по исследованию Ю.В. Доманского, в высокой степени проявляется потенциал вариативности [Доманский 2006].

Это находит отражение в используемых режиссерских приемах. Так, одна и та же сцена из пьесы А. П. Чехова разыгрывается перед зрителем несколько раз. Уже в начале спектакля зритель видит на сцене несколько Маш и Медведенко: каждая пара по-разному представляет открывающий пьесу диалог (персонажи по-разному одеты, они произносят текст с разной интонацией, различны их жесты, мимика и пр.).

Таким образом, зритель видит не только само драматическое действие, но и возможность множественных прочтений сцен, монологов, персонажей.

Проанализируем две сцены, иллюстрирующие «остраняющую» концепцию интерпретации: диалог Маши и Медведенко в начале первого действия и диалог Нины и Тригорина во втором.

Диалог Маши и Медведенко реализуется в пьесе четырежды, причем каждый раз он разыгрывается по-разному. Зритель видит четыре возможных варианта образа Маши, которые объединяет лишь черный цвет одежды, но не стиль. Примечательно, что лишь у двух Маш режиссер сохраняет чеховскую деталь: нюхание табака. В двух других вариантах Маши табак не нюхают. Каждая из них по-разному произносит свой текст, причем два из четырех вариантов оказываются нарочито комическими: в первом случае Маша предстает как своего рода роковая женщина, которая целует Медведенко, во втором –

как утрированно сентиментальная, произносящая свой текст с участием к тяжелой судьбе Медведенко. Таким образом, режиссер уже в самом начале пьесы указывает зрителю на многомерность персонажа, на возможности его различного сценического воплощения. Это, как известно, соответствует самой сути чеховской драмы как драмы неклассической, выстраивающей художественную реальность «не на территории собственного сознания, а в сознании адресата» [Теория литературы 2004: 101].

Текст диалога Нины и Тригорина во втором действии пьесы звучит дважды. Вторым раз он звучит как пародия в интермедии, в которой перед зрителем оказываются четыре Тригорина.

Чеховский текст воспроизводится без изменения, в дословном переводе, причем «Тригорины» произносят как свои (тригоринские) реплики, так и реплики Нины и Аркадиной. В этой интермедии монолог Тригорина предстает как полилог Тригориных, причем текст произносится с разными смысловыми интонациями, ни одна из которых не совпадает с интонацией и пафосом монолога Тригорина в самом диалоге. Тем самым режиссер, как и в случае монолога Маши и Медведенко в начале первого действия, указывает зрителю на возможность различных прочтений образа Тригорина и, конкретно, его монолога.

Таким образом, используемый в постановке прием «остранения» выступает как релевантный принципу вариативности чеховской драматургии, позволяя зрителю самостоятельно ориентироваться в возможных вариантах прочтения пьесы. Он выступает как конструктивный художественный прием, позволяющий, наряду со сценографией, выходить за рамки традиционного для татарского театра сценического реализма.

Литература

Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дисс. ... докт. филол. н. М., 2006. 494 с.

Сафиуллин Ю. Андрейның өч сөңлесе (Три сестры Андрея) // Шәһри Казан. 2006. 28 март. С. 7.

Султанова Р. Р. Чехов и новые тенденции в татарском театре // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009. № 1. С. 268-271.

Теория литературы: В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 513 с.

Чехов А. П. Чия бакчасы. Казань: Татгосиздат, 1941.

Чехов А. П. Сайланма әсәрләр (Избранные произведения): 2 томда. Казань: Татгосиздат, 1953. Т. 2. 188 с.

«Любовь с видом на озеро»: харьковское «отражение» «Чайки»

Аннотация. В статье анализируется сценическая трактовка пьесы А. Чехова «Чайка» харьковским театром «Новая сцена». Спектакль «Любовь с видом на озеро» является четвёртым вариантом «Чайки» в режиссёрской интерпретации Н. Осипова. Свободно обращаясь с текстом оригинала, режиссёр создал полемичную и неоднозначную постановку, отчаянно защищающую мир обыкновенных человеческих чувств и потому достойно продлевающую сценическую жизнь чеховской пьесы.

Ключевые слова: ассоциация, интерпретация, контекст, спектакль, театр.

Borbuniuk, V. A.

“Love Overlooking the Lake”: Kharkiv “Reflection” of “The Seagull”

Abstract. In this article the stage interpretation of Chekhov’s play “The Seagull” by Kharkov theatre “The new stage” is analyzed. The performance “Love overlooking the Lake” is the fourth version of “The Seagull” in the directorial interpretation of N. Osipov. Free calling with the source text, producer created a polemical and ambiguous performance, desperately protecting world of ordinary human feelings and therefore worthily prolongating the stage life of Chekhov’s plays.

Key words: association, interpretation, context, performance, theatre.

«Дабы не ударить лицом в грязь перед Малым театром, поставившим памятник Островскому, мы предлагаем МХАТу поставить памятник Чехову. Станиславский и Немирович-Данченко заменяют собою пьедестал. Чехов задумчиво держит в руке перо. Под ним – Вафля тихо наигрывает на гитаре. За спиною Чехова – три сестры в том виде, в каком их обычно трактовал Худ<ожественный> театр. В клетке – отощавшая Чайка. Её изредка прикармливают юбилейными спектаклями. Вокруг памятника разбит сад. Если нужно, может сойти за вишневый» [Проект МХАТа 1929: 9]. Таким комментарием сопровождалась карикатура «Проект МХАТа» в июльском номере журнала «Чудак» за 1929 год, вышедшем с подзаголовком «чеховский». Номер высмеивал юбилейное чествование А. П. Чехова в том виде, в котором оно проводилось в советских театральных кругах. «Благоговение перед круглыми цифрами» (выражение Ю. Олеси) – юбилейные спектакли – не редкость в освоении наследия А. Чехова современными театральными коллективами. Особый интерес наблюдается к «Чайке», в своё время принесшей триумф Московскому Художественному театру.

В год 155-летия со дня рождения автора две его «Чайки» появились и на сценах харьковских театров: учебного театра «5 этаж» Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского и театра «Новая сцена». Однако полноценная жизнь до недавнего времени «отощавшей “Чайки”» наблюдается лишь в театре «Новая сцена». «Чайка» Харьковского государственного академического русского драматического театра им. А. С. Пушкина числится, к сожалению, в архиве.

Харьковский театр «Новая сцена» основан в 2000 году при одноименном Центре современного искусства. Позиционируя себя как творческий коллектив, который «старается не идти на поводу у мейнстримовских настроений и зрительских предпочтений», театр отстаивает «свой взгляд на мир и на театр» [Центр современного искусства «Новая сцена»]. Эволюция чеховской «Чайки» на подмостках «Новой сцены» является ярким тому подтверждением. Начиная с 1991 года, пьеса Чехова трансформировалась сначала в «Йа, Чайку», а в конечном (на сегодняшний день) итоге – в «Любовь с видом на озеро», которая является четвёртым вариантом «Чайки» в режиссёрской интерпретации Н. Осипова.

Приуроченная к десятилетнему юбилею театра в 2010 году «Йа, Чайка» анонсировалась как современная комедия Чехова. Однако постановка была неоднозначно воспринята театральной публикой. Изобилие символов молодёжной субкультуры XXI века делало её более понятной молодым зрителям – ровесникам Треплева, стремящимся к альтернативному искусству, однако вызывало острое неприятие у тех, кто пришёл увидеть настоящую «Чайку» Чехова. Как следствие, сценическая жизнь данной постановки была недолгой.

В декабре 2012 года в театре «Новая сцена» состоялась очередная чеховская премьера. По признанию самого режиссёра, спектакль, наконец-то, обрёл «свою форму» и «своего зрителя» [Харківська «Чайка» нарешті долетіла до Сум]. Именно эта сценическая версия является предметом нашего анализа.

Это не «Чайка», а «Любовь с видом на озеро», и не комедия, а сцены любви, однако на афише автором значится А. Чехов без оговорки «по мотивам». Для зрителя это весомый аргумент в пользу предстоящего спектакля. Тем не менее, ощущение очередного режиссёрского эксперимента не покидает от начала и до конца. Пьесе не только изменили название и жанр, но и «поработали» с текстом: во-первых, убрали «лишних» действующих лиц – как работника Якова, повара и горничную, так и Сорина заодно с Шамраевым; во-вторых, перераспределили реплики (Сорин и Шамраев всё-таки у Чехова не немые), местами изменили их порядок и сократили текст.

Режиссёрская логика поддавалась разгадке с трудом. Называя спектакль не «Чайка», а «Любовь...», постановщики, возможно, руководствовались известным чеховским комментарием в письме к Суворину от 21 октября 1895 года: «Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» [П IV, 85]. Однако к чеховскому замыслу отнеслись «творчески»: предупредив, что это не комедия, из шести мужских ролей оставили всего четыре (Треплев, Тригорин, Медведенко, Дорн). Квест какой-то! Акунинский? Оставалось довольствоваться чеховским пейзажем – не просто видом на озеро, а буквальной материализацией озера: чтобы доказать его реальность, герои время от времени плескались в нём, Тригорин даже имитировал рыбалку с настоящей удочкой и поплавком, правда, к разочарованию зрителей, так ничего и не поймал. Сначала может показаться, что поднятые в чеховской «Чайке» вопросы искусства в этой постановке второстепенны, что главное – любовь, как и обещано афишей, «с видом на озеро». И тут уж впрямую было бы накануне спектакля, подобно Аркадиной перед Костиной премьерой, обмениваться репликами не из Шекспира, а из Чехова: «Т р е п л е в. Так вот пусть изобразят нам это <...>. А р к а д и н а. Пусть. <...>» [С XIII, 13].

Итак, Маша (Н. Дяденко) и Медведенко (С. Дзялик), возвращаясь с прогулки, неожиданно для зрителей появлялись из зрительного зала. Маша, как и положено чеховской героине, в чёрном. Однако первая фраза относилась не к ней, а к предстоящему

спектаклю (Костиному ли, или к начавшемуся – загадка): «Скоро начнётся спектакль». Это размывание, стирание граней между сценой и зрительным залом продолжит сам Константин (Е. Сафонов), появившийся также из зрительного зала, но без Сорина. Его рассуждения о современном театре прервут рингтоны мобильных телефонов и внесценический голос, предлагающий зрителям эти телефоны отключить. Зрители машинально поспешили выполнить прозвучавшую просьбу. Так, согласно нехитрой режиссёрской уловке, оставаясь зрителями, мы всё же стали действующими лицами этого спектакля, подобно зрителям треплевского спектакля: они смотрят спектакль, мы смотрим на них. Кстати, в данной постановке Константин единственный из присутствующих на сцене внимательно слушает монолог Нины-Мировой души, взгляды всех остальных направлены в зрительный зал. Такое неординарное режиссёрское решение вовлекает зрителя в театральную иллюзию.

Из-за отсутствия Сорина реплики про воющую собаку, которую надо отвязать, не будет. Сама же воющая собака за сценой осталась. Адресатами реплик Кости вместо Сорина станут опять-таки зрители. Он будет внимательно всматриваться в лица сидящих и обращаться к каждому. И только появившаяся Нина (О. Солонецкая) переключит на себя всё внимание Треплева. Признание в любви, поцелуй – одна из обещанных сцен любви, дальше будет больше, особенно пикантным станет объяснение Аркадиной (Ю. Савкина) и Тригорина (Т. Громыко).

История отношений Полины Андреевны (В. Белая) и Дорна (И. Мирошниченко) при отсутствии Шамраева, мужа Полины Андреевны, конечно, остаётся недосказанной. Несмотря на то, что в чеховской «Чайке» отношения супругов Шамраевых большей частью внесценичны, они оттеняют другую супружескую пару – Машу и Медведенко. Зрители наблюдают всё тот же жизненный парадокс – «мы любим тех, кто нас не любит», жёны недооценивают собственных мужей (как не вспомнить чеховскую «Попрыгунью» или какую-то другую историю). Кстати, учитель Медведенко в данной постановке не просто импозантен, он очень современен. В самом начале он появляется в костюме, напоминающем костюм жениха, с бутоньеркой в петлице, и делает Маше предложение без слов, став на колено и протянув заветную для каждой девушки коробочку с кольцом. Маша даже будет примерять это кольцо, рассуждая о своих несчастьях. Коробочка с кольцом заменяет пресловутую чеховскую табакерку. Однако кульминацией сценических отношений данной пары станет эпизод, когда Медведенко уже в качестве мужа, устав уговаривать Машу вернуться к ребёнку, снимет ремень и замахнётся на супругу. Маша впервые по-настоящему испугается такой его любви.

Новацией спектакля, кроме, разумеется, актёрской игры, являются костюмы (художник по костюмам – М. Моисеенко). Маша, конечно, в чёрном, правда, не в платье и не в юбке, а в юбке-брюках. Во втором акте Аркадина не выходит на сцену, а... выпрыгивает со скакалкой. Пресловутое «Кто из нас моложе?» она демонстрирует не только подпрыгиванием, качанием гантелей, что так созвучно современным молодящимся женщинам за сорок, но и нарядом – её платье не просто выше колен, оно вызывающе подчёркивает фигуру, что несовместимо ни с возрастом, ни с социальным положением, ни с модой того времени. Того времени – нет, а нашего – почему бы и не... Возможно, поэтому зрительный зал был не слишком обескуражен. Подстать наряду Аркадиной короткое обтягивающее платье Нины с огромным белым воланом, напоминающим крыло. Им не уступает и Полина Андреевна. Маша, кстати, в этой сцене одета пристойней остальных, хотя и не в чёрном. В финальной сцене перед самоубийством Константина, благодаря «космическим» костюмам, действующие лица будут напоминать пришельцев

из будущего. Возможно, таким образом режиссёр обозначил универсальность, вневременность чеховских сюжетов и мотивов.

Относясь изначально к чеховскому тексту без особого пиетета, автор сценария «подправил» и финал. После слов о самоубийстве Константина, согласно первоисточнику, должен быть дан занавес. В данной постановке звучит колыбельная, Аркадину уводят только тогда, когда ей становится дурно, – она устремила взгляд за сцену и увидела страшную картину собственными глазами. Плохо становится и Маше – её тоже уводят. Но и это ещё не конец. Появляется Нина, прежняя Нина, она бродит по сцене, повторяя начало монолога Мировой души: «Люди, львы, орлы и куропатки...» Временами кажется, что она произносит: «Люди ль вы?» В результате на сцене вновь появляются все персонажи (в том числе и Константин) в светлых одеждах. Над озером – дождь, туман. И все замирают группами: Маша и Медведенко, отдельно – Костя, Нина, Тригорин, дальше – Аркадина, Дорн, Полина Андреевна, «словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли...» [С XIII 13].

В театре «Новая сцена» «Любовь с видом на озеро» идёт в окружении таких остросюжетных комедий, как «Мужчины на грани нервного срыва» и «Девичник (Осторожно! Женщины!!!)» М. Мюллера, «Укрощение Сьюзен» У. Рассела, «Яблочный вор» К. Драгунской. «Не поверив» в комедийность «Чайки», руководитель театра Н. Осипов создал постановку полемичную и неоднозначную, однако отчаянно защищающую мир обыкновенных человеческих чувств и уже потому достойно продлевающую сценический «полёт» чеховской пьесы.

Литература

Проект МХАТа // Чудак. 1929. № 25.

Харківська «Чайка» нарешті долетіла до Сум [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://regionews.sumy.ua/node/23769> (дата обращения: 11.11.2015).

Центр современного искусства «Новая сцена» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://novascena.org>. (дата обращения: 11.11.2015).

A black and white photograph of a forest floor covered in ferns. The ferns are in the foreground and middle ground, creating a dense, textured pattern. In the background, there are dark, silhouetted hills or mountains. A bright, circular light source, possibly the sun or moon, is visible in the upper right quadrant, casting a soft glow over the scene.

**VII.
«ЧАЙКА»
ВАРИАЦИИ**

О Стивене Дитце и его пьесе *Предисловие к пьесе С. Дитца*

Дитц не соревнуется с нашим Акуниным и не пытается продлить сюжет «Чайки»: она уже, слава Богу, написана и уже вошла в историю театра; ее, «Чайки», на наш век хватит и на последующие века тоже.

Написавший вариации на темы легендарной пьесы, Дитц попытался как можно глубже и полнее понять чеховский первоисточник, проникнуться его духом. Сочинение Дитца, включающее в себя анализ взаимоотношений Треплева и Нины, осуществленный в диалогах самих этих персонажей, носит откровенно лабораторный характер – и нам показалось любопытным вынести на сценическую площадку эту пьесу.

Дитцу, слава Богу, не чужд юмор, не избегает он иронии и в собственный адрес, если судить по этой его пьесе, бережно и вдохновенно переведенной на русский язык Юрием Фридштейном.

Одним словом, Дитц – *наш человек* и, не будучи с ним знакомы очно, мы уверены, что знаем его неплохо. Сюда же стоит причислить и его соотечественницу Кэрол Маквей. Встретившись однажды летом с нею в Москве, мы легко и быстро нашли общий язык (англо-русский или русско-английский, все равно) и договорились сделать параллельно две совершенно самостоятельных постановки этой пьесы – американскую и русскую, затем свести их на время вместе, «запараллелить», а в каких-то сценах и смешать, организовав примерно то, что в джазе называют «джем сэшн». Так и произошло. В 2001 году на трех площадках – Центрального Дома актера, музея-усадьбы А. П. Чехова в Мелихове и малой сцены Александринского театра в Санкт-Петербурге – были показаны в рамках одного представления две вариации пьесы Дитца. И это – один из принципов работы возникшего тогда театра «Международная Чеховская лаборатория», которого мы стали придерживаться в последующие годы: все главные пьесы Чехова проходят у нас апробацию несколькими вариантами и редакциями. Бессменно игравшие в этом спектакле актеры Алена Кузнецова и Дамир Ширяев – молодые, жизнерадостные, тоже, как и их герои, поначалу стремившиеся к полёту, играли и себя тоже и испытывали на духовную стойкость тоже себя...

Пьеса Стивена Дитца, представляющая собою одну из многих вариаций чеховской «Чайки», притягивает тем, что помогает нам взглядеться, вдуматься, вслушаться, вчувствоваться непосредственно в чеховский же первоисточник. Она – не дополнение к гениальной чеховской пьесе, но одна из «разминочных» площадок, одна из возможных «дорожек» к разгадыванию тайн оригинала.

А они, тайны, были и остаются.

Нам, нынешним и будущим участникам Международной Чеховской лаборатории, эти тайны интересны, а искушение разгадать хотя бы некоторые из них и придает энергии нашим поискам, делает поле этих поисков вакантно импровизационным.

Начнем с «пяти пудов любви», с вопроса о силе и слабости любви Кости и Нины.

Костя прав, подсказывает нам пьеса, когда дает Нине понять, что она готова любить в нем Тригорина, но не замечает, игнорирует в нем собственно Треплева. С другой стороны, сам Костя является носителем так называемого «тригоринского синдрома» и оказывается не в силах изжить, преодолеть его в себе, что и составляет предмет тяжких душевных терзаний героя на протяжении его короткой, так и не наполнившейся должным смыслом жизни. С этой же другой стороны, сама Нина справедливо умоляет Костю написать не про «Мировую душу», а именно про нее – и для нее, но Костя, как выясняется, не способен сделать это. Костя навсегда, навечно застревает в болоте, в вязкой топи собственных незавершенных усилий, он состаривается там и уже чувствует себя 90-летним стариком, но впереди еще долгая-долгая, нескончаемая череда дней. Костя сам загоняет себя в местность, описанную им в пьесе про Мировую душу. Он оказывается один-одинешенек там, в этой заболоченной местности с медленно, но верно высыхающим озером, давно утратившим обаяние «колдовского»; озером, где живые некогда рыбы уже сделались неживыми – стали воблами, Костя, безнадежно пытаясь заместить собою Тригорина, подменить его, навечно замер на берегу высыхающего озера и выуживает оттуда мертвую рыбу. Костя существует один-одинешенек среди «львов, орлов и куропаток, рогатых оленей, гусей, пауков, молчаливых рыб, обитавших в воде» и т. д. и т. п. Похоже, Косте самому выпало лицезреть сочиненную им картину, когда «уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бледная луна напрасно зажигает свой фонарь». Правда, на лугу, в нашем спектакле, еще просыпаются с криком журавли, и майских жуков еще бывает слышно в липовых рощах... Словом, еще теплится некая надежда, хотя Костя уже изрядно одичал, утратил человеческий облик и частично – человеческую же речь, сам стал много ближе к зверям и насекомым. Теперешний Костя – уже давно не только не писатель, но и не читатель даже: он уже с большим трудом различает звуки речи и неожиданно появившейся здесь Нине придется заново обучать его этим звукам, дабы привыкшее мычать существо вновь хотя бы заговорило. Буквы русского (и английского) алфавитов, застрявшие в случайно найденном Ниной болотном сапоге Тригорина, становятся пособиями для урока родной речи, который Нина дает Косте на берегу освещенного слабым лунным светом озера. Нина и Костя начала нашего спектакля – новые Адам и Ева, Адам-2 и Ева-2, которые могли бы заново возродить человеческую цивилизацию, если бы у них появился реальный шанс возродить былую свою любовь. Все действие спектакля подчинено этой безнадежной, увы, попытке, и потому герои по мере движения действия все больше преобразуются внешне, становясь все моложе и прекрасней, – но как нельзя дважды войти в одну и ту же реку, так нельзя и дважды прожить одну и ту же жизнь; а жизни другой, увы, не даровано в нашем брэнном мире никому... Можно, конечно, порвать рукопись жизни, но вновь написанные беловики ее ничем не перещеголяют уничтоженных черновики.

Пьеса Дитца, написанная скорее как некое литературоведческое эссе, своего рода исследование в диалогах, дала нам возможность развернуть ее сюжет в театральном пространстве царства Мировой души, куда в последний, заметьте, раз забрела ее выразительница. Она попытается было вырвать Костю из собственного его плена, но достичь этого невозможно, даже если она готова отдать за него собственную жизнь.

Нам важно было обнаружить в этой нашей Нине признаки материнства: все, что недодано было Косте родной его матерью, выпало довершить Нине. Как Костя пытается заместить собою Тригорина, так Нина стремится заместить его мать, фактически выступая против Аркадиной сразу на двух фронтах. Отсюда и наши уже добавления в сюжет спектакля аркадинских слов, которые Нина произносит будто бы как свои – поначалу с сарказмом и иронией в адрес Аркадиной, откровенно пародируя ее, но во второй части этого же монолога мгновенно переходя на самый что ни на есть искренний лад. (Вообще композиция этой пьесы, кинематографический поэпизодный ее строй потребовали от артистов многочисленных молниеносных переключений из одного противоположного состояния в другое – причем с такой скоростью, за которую подчас с трудом поспевает зритель. Умение осуществлять подобные переключения, наращивание исполнительской мускулатуры – тоже часть нашей лабораторной практики.) Наша Нина додает Косте то, чего ему явно не хватало от Аркадиной, – материнскую заботу, в которой всегда так нуждался слабый духом сын. Другую сцену – с перебинтовыванием головы – Нина начнет как мать, а закончит

уже как любимая на брачном ложе. Забрешившее возрождение Кости начнет было проявляться с новой силою, однако скоро вслед за этим последует яростное и жестокое по отношению к Нине («Я съем Чайку!») новое отторжение.

Нам выпало показать, как герои, медленно начав сходитьсь, стремительно – словно круги по воде – расходятся. Парадокс именно в этом: возникшая энергия разрушения напиталась энергией созидания, возникла из недр ее.

Если Костя по многим признакам своим – комнатное растение, то Нина в еще более ярко выраженной степени – дикий цветок, стойкий и терпкий.

В Нину-Чайку целился Костя, но попал-таки Тригорин. И потому драма ее любви – с двойным, скажем так, дном: там присутствуют и противоборствуют оба мужских начала и оба мужских начала не благоприятствуют Нининой судьбе, а лишь с разных сторон корежат ее.

Что же касается Кости, то он, конечно же, сам и убивает себя – но не из закулисного ружья, а самой своей нескладно и нелепо прожитой жизнью. Костя – несчастливый человек, и в этом все дело. Да, он – человек слабой воли. Костя, на наш взгляд, вообще не способен застрелиться, добровольно уйти из жизни. Его попытки застрелиться носят эпатажный, демонстрационный, декадентский характер, о чем уже приходилось писать.

Сильная личность – Нина. Она оказывается способной взвалить на хрупкие свои плечи нелегкий груз собственных испытаний и еще прибавить туда же груз испытаний чужих, она оказывается способной постоять «за того парня», то бишь за Костю в жестоком поединке с судьбой. И она, не в пьесе Дитца (там этого нет и в помине), а в нашем спектакле способна уйти из жизни за Костю – подменить его в его смерти. Она уходит у нас из жизни с песенкой Офелии на устах. Уходит из комедии жизни в ее трагедию...

*Виктор Гульченко,
художественный руководитель театра
«Международная Чеховская лаборатория»*

Стивен Дитц (США)

Нина. Вариации...¹

**(пьеса в 39 эпизодах с прологом и эпилогом по мотивам «Чайки» А. П. Чехова)
Перевод с английского Юрия Фридштейна**

«Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее».
А. П. Чехов. «Чайка». Акт III.

Пролог

Треплев (бормочет): ... люди... львы... орлы... куропатки... олени рогатые... гуси лапчатые... пауки... рыбы молчаливые... жуки майские... *(Пауза. Отчетливей.)* «Я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, пишет, пишет, не думая ни о каких формах...»

Берет карандаш и вставляет его в электроточилку.

«... пишет, пишет, пишет, потому что это свободно льется из его души».

Начинает писать, в этот момент...

Тут целое озеро любви... Доктор Дорн был прав: во всём виновато ОЗЕРО, это всё от него, это оно всех нас заколдовало... Сцена первая...

¹ Публикуется в сценической редакции театра «Международная Чеховская лаборатория».

Сцена 1

Неожиданно Нина стремглав кидается к столу и прячется за ним.

Треплев: Здесь никого нет.

Нина: Кто-то есть.

Треплев: Никого.

Нина: Запрет дверь.

Треплев: Здесь никого нет. Нас некому подслушивать, сюда уже сто лет никто не приходит. Здесь только вы и, быть может, я – и больше никого...

Молчание. Наконец, Нина опасно вылезает из-за стола и, озираясь, возвращается в центр комнаты.

Нина: В самом деле, никого.

Треплев: Вот видите...

Нина: Хотите, спрячемся вместе?

Треплев: Совсем не обязательно...

Нина: Вот здесь. Давайте спрячемся здесь.

Треплев смотрит на Нину. Затем подходит ближе. Не двигаясь, они молча стоят в самом центре комнаты.

Треплев: Позвольте полюбопытствовать, милостивая государыня: от кого вы прячетесь?

Нина: От жизни-с...

Треплев: ...с?

Нина: ...с!

Треплев: Да-с...

Нина: Два-с...

Молчание. Они стоят, не двигаясь.

Сцена 2

Треплев: Нина Михайловна...

Нина: Константин Гаврилович...

Треплев: Вы были очень хороши в моей пьесе.

Нина: Спасибо. Для меня очень много значит то, что это говорите именно вы.

Треплев: Не сказал бы, не будь это правдой.

Нина: Не сказали бы?

Треплев: Разумеется, нет.

Пауза.

Нина: Вы написали очень хорошую пьесу.

Треплев: Вы в самом деле так думаете?

Нина: В самом деле.

Треплев: Я вам очень благодарен. Ведь вы бы тоже не сказали, если бы это не было правдой? Да, Нина?..

Пауза.

Нина: А вы долго ее писали, Костя?..

Треплев: Три...

Сцена 3

Пока Нина произносит свою реплику, Треплев точит карандаши.

Треплев: Мы найдем новые формы...

Нина: Но где?

Треплев: Что ты сказала?

Нина: Где мы их найдем?

Треплев: Мы будем их искать. Предмет искусства – поиск.

Нина: А откуда тебе известно, что они вообще существуют?

Треплев: Не говори глупости, Нина...

Нина: Ты ведь сам написал для меня роль дурочки. Так уж будь снисходителен к моей глупости. Ну и где же, где твои «новые формы»? Откуда они возьмутся?

Треплев: Они повсюду – стоит только посмотреть вокруг.

Нина: Смотрю. Ну и что?

Треплев: Они здесь! Правда, их очень трудно ощутить, они ускользают.

Нина: Ты думаешь, новые формы будут существовать всегда?

Треплев: Я вовсе не имел в виду того, чего я не имел в виду...

Нина: В этом сказывается наше малодушие, Костя.

Треплев направляется к выходу.

А в общем-то новых форм более чем достаточно: тридцать три (двадцать шесть!) буквы в алфавите и тысячи дней впереди...

Пауза. Треплев пристально смотрит на Нину. Затем произносит очень мягко.

Треплев: Ты мой самый верный друг, Нина.

Нина: Да, самый верный.

Треплев: Ну так прошу тебя...

Нина: О чем?

Треплев: Не надо быть такой верной. Ну, не надо! Ну, не надо! Четыре...

Сцена 4

Треплев сидит за столом, держа в руках карандаш. По мере того, как Нина отвечает на его вопросы, он «вычеркивает» пункты на лежащем перед ним листе бумаги.

Треплев: Пройдемся по тексту тщательно и не спеша.

Нина: Хорошо, пройдемся...

Треплев (читая): Вот видишь, Нина говорит: «Здесь есть кто-то».

Нина: Думая при этом: не хочу, чтобы Тригорин застал меня в вашем обществе, потому что это не вызовет у него ревности.

Треплев: «Хорошо здесь, тепло, уютно...»

Нина: На самом деле: в городе было очень холодно, но я была вынуждена распахивать окна настежь, чтобы меньше слышать собственные мысли.

Треплев: «Я боялась, что вы меня ненавидите».

Нина: Ну, это понятно: я разбила вам сердце.

Треплев: «Давайте сядем. Сядем и будем говорить, говорить».

Нина: Обо всем, кроме ваших пьес.

Треплев: «Я уже два года не плакала».

Нина: А вот это она врет – и тем не менее, здесь так написано.

Треплев: «Пора ехать».

Нина: Настоящее огорчает и пугает меня. А я приехала для того, чтобы встретиться с прошлым.

Треплев: «Меня надо убить».

Нина: Эта фраза говорит сама за себя. Давайте дальше.

Треплев: «Я – чайка...».

Нина: Пришел человек и от нечего делать погубил меня...

Треплев: «...Когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни».

Нина: То есть, я по-прежнему буду уходить от жизни в работу.

Треплев: «Не провожайте...»

Нина: Не хочу, чтобы меня видели с вами.

Треплев: «Хорошо было прежде, Костя!».

Нина: Когда вы боготворили меня.

Треплев: «Прощайте».

Нина: Навсегда.

Треплев удовлетворенно складывает страницу, по которой читал.

Треплев: Отлично поработали.

Выходит. Не слыша его реплики, Нина продолжает.

Нина: Вы меня боготворили. Я была молода. Озеро походило на напоенное музыкой серебряное кружево... То было время, когда все сводилось к простым понятиям: я голодна; я влюблена; озеро чудесно; песня печальна. То было время, когда тайна заключалась во мне самой, а не в написанном для меня монологе.

Пауза. Затем, сделав глубокий вдох, она начинает сначала.

Я была молода? Вы меня боготворили? Озеро походило на напоенное музыкой серебряное кружево? А?.. А?.. А?..

Треплев: Пять!..

Сцена 5

Нина: Напиши что-нибудь ПРО МЕНЯ! Какой-нибудь настоящий сюжет для небольшого рассказа! Ну, пожалуйста, напиши. Хотя что-нибудь. Тебе хочется писать? Сейчас, когда так тихо? Мне кажется, в такие минуты легко пишется, а?.. Помни: этот миг пройдет и кто знает, что исчезнет вместе с ним? Кто знает, что могло бы быть написано именно сейчас?..

Треплев смотрит на Нину, затем отводит взгляд. Они по-прежнему стоят в центре комнаты.

Тригорин в такой момент обязательно бы что-нибудь записывал.

Долгая пауза.

А ты их слышишь? Ты слышишь СЛОВА – как они тают в воздухе, словно пролетающие птицы?

Снова пауза.

Ты слышишь их, Костя?..

Треплев: МНЕ НЕ О ЧЕМ ПИСАТЬ. ПОНЯЛА – НЕ О ЧЕМ! Я НЕ ВЕРЮЮ!.. Я НЕ ЗНАЮ, в чем мое призвание!.. Я ответил на твой вопрос? Я не Тригорин. И в такие моменты я не могу писать. И в другие тоже. Это тебе понятно?

Нина: Да...

Треплев: Теперь ты довольна?

Пауза.

Нина: Вполне... Шесть...

Он снова смотрит на нее, не произнося ни слова.

Сцена 6

Треплев один.

Треплев: Долго ли я писал?! Подобные вопросы любят задавать дураки, ничего в жизни не достигшие, погрязшие в своем обывательском презрении, способные лишь растаптывать наши мечты и потешаться над нами. Я писал столько, сколько нужно, чтобы всю свою боль и все свое отчаяние воплотить в слове. *(Пауза.)* Долго ли я писал свою пьесу? Да как любую другую пьесу. Всю жизнь, от которой ты теперь прячешься. Только и всего... Семь! Представь себе: семь!..

Сцена 7

Нина сидит за столом Треплева. Глаза ее закрыты. Протягивает руки перед собой, нащупывает на ощупь пригоршню карандашей. Затем открывает глаза. Раскладывая карандаши на столе по порядку, друг за другом, начинает говорить.

Нина: Любит. Не любит. Любит. Не любит.

Входит Треплев и, не замечаемый Ниной, наблюдает за нею.

Любит. Не любит.

Треплев: Люблю.

Нина оборачивается к нему, произнося только:

Нина: Знаю.

Треплев продолжает свою игру с карандашами.

Любит. Не любит. Любит...

Треплев: Ну, восемь, восемь...

Сцена 8

Нина сидит за столом.

Нина: Сюжет для небольшого рассказа – ехать в третьем классе с мужиками – поезд в Елец – сюжет для небольшого рассказа – образованные купцы, пристающие с любезностями... их ничтожные пошлые жизни – у Тургенева есть место... «И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам»... – вот вам и весь сюжет для небольшого рассказа...

Треплев: Нина...

Нина: Дайте воды... и дайте послушать, как вы будете ее наливать... похоже на зыбь озера в том месте, где стоял наш маленький театр... он и сейчас там... рядом с садом... наш театр – он стоит там по-прежнему... сюжет для небольшого рассказа...

Треплев (*подавая ей стакан воды*): Нина, довольно.

Нина: Константин Гаврилович... талантливый молодой драматург, влюбленный в актрису, играющую в его пьесе... Она произносит написанные им изысканные монологи... но она чайка... она уезжает в Елец... она любит знаменитого писателя.

Треплев: Прекрати!

Нина: Но это же и есть сюжет для небольшого рассказа.

Треплев: У каждого из нас есть такой сюжет. Ты думаешь, это трудно придумать сюжет? На самом деле трудно не придумать его – трудно его рассказать.

Пауза. Нина удивленно смотрит на Треплева.

Нина: Ну и кто же может это сделать?

Треплев: Писатели.

Нина: Тургенев, скажем...

Треплев: Конечно.

Нина: Толстой...

Треплев: Несомненно.

Нина: Тригорин...

Треплев: В каком-то смысле...

Нина: Ну, а Треплев? Константин Гаврилович Треплев? Он может?

Треплев: Ты просила воды.

Нина: Так вот что стоит между нами? Между ним и мною? То, что он писатель, а я нет?

Треплев: Нина, зачем так? Я же не говорю, что ты актриса, а я нет...

Нина начинает что-то писать на лежащем перед нею листе бумаги.

Нина: «...я не стыжусь моей любви к тебе... Ты мой... ты мой... Ты весь мой... Ты та-

кой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... О, тебя нельзя читать без восторга! Ты думаешь, это фимиам? Я льщу? Ну, посмотри мне в глаза... посмотри... похожа я на лгунью? Вот и видишь, я одна умею ценить тебя; одна говорю тебе правду, мой милый, чудный...»

Треплев: Нина...Нина, прости меня...

Нина поднимает голову, смотрит на него пристально, Треплев замолкает. Она снова начинает писать.

Тебе принести что-нибудь поесть?.. Или можем сыграть в лото. Я люблю играть в лото, а ты?..

Нина продолжает писать.

Помнишь, в этом месте у Тургенева: «Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол...»?

Треплев взглядывает на Нину. Она сидит, не поднимая головы. Треплев выходит. Нина продолжает писать.

Нина: Не помню... Не помню... Не помню... Девять!..

Сцена 9

Нина одна.

Нина: Моя малышка настоящая красавица. Когда она засыпает, я кладу голову рядом и подолгу люблюсь ею... Когда я впервые увидела Тригорина, он тоже казался мне прекрасным. А потом и его красота, и мое собственное восхищение этой красотой стали мне отвратительны. Но мой ребенок она ведь его частица, частица человека, который так до конца и не смог полюбить меня. Вот поэтому, глядя, как мой ребенок спит, я часто задаю себе вопрос: неужели она тоже так никогда и не полюбит меня до конца? Неужели когда-нибудь, когда она станет взрослой, когда, с отцовской улыбкой на устах, победительно войдет в мир, – неужели она тоже станет мне отвратительна?!

Треплев: Десять!!!

Сцена 10

Треплев: Нина... Я люблю тебя...

Нина: Тсс... Одиннадцать... Одиннадцать... Одиннадцать...

Сцена 11

Треплев и Нина быстрым шагом идут навстречу друг другу. Поравнявшись, пожимают друг другу руки. Вся сцена играется в быстром темпе.

Треплев: Нина...

Нина: Треплев...

Треплев: Я отдал вам свое сердце, а вы разбили его, и вместе с сердцем вы разрушили мою мечту стать художником.

Нина: Ради призрачного блеска славы я отвергла вашу любовь и теперь у меня больше нет надежды.

Треплев: Благодарю.

Нина: Благодарю.

Треплев: Двенадцать.

Нина: Двенадцать.

Расходятся, каждый в свою сторону.

Сцена 12

Нина: Есть одно слово, которое они все время повторяли... Не могу вспомнить...

Треплев: Я – чайка?

Нина: Нет, другое. Сначала это слово говорил Дорн, потом Маша, потом другие, когда смотрели на озеро... в свете сумерек... Одно слово, которое они все время повторяли...

Треплев пожимает плечами, выходит. Пауза. После этого Нина спокойно произносит:

Это слово – «молодость».

Пауза.

Почему они все время его повторяют?.. Тринадц... *(Треплев перебивает ее.)*

Сцена 13

Как только на экране возникает номер сцены, Нина собирается начать говорить, однако Треплев жестом останавливает ее, шепча настойчиво:

Треплев: Не надо. Молчи. Ничего не говори. Не будем играть эту сцену.

Нина: Почему?

Треплев жестом показывает на номер. Оба смотрят на экран – в первый и единственный раз за весь спектакль.

Треплев: Тринадцать несчастливое число... Давай подождем следующей сцены, а эту пропустим...

Нина смотрит на него, затем снова на номер. Долгая пауза. Продолжают разговор шепотом.

Нина: Но, Костя...

Треплев: Что?

Нина: Разве тогда следующая сцена не окажется все равно тринадцатой?

Треплев резко оборачивается к ней, словно собираясь сделать ей замечание. Сам себя обрывает, задумывается. Снова смотрит на номер.

Если мы будем просто молчать, нам не удастся избежать того, чего нельзя избежать!

Треплев продолжает думать, затем вновь оборачивается к Нине.

Треплев: Нина...

Нина: Что?

Треплев: Не говори о том, чего не понимаешь.

Оба молча ждут, пока па табло не возникнет следующий номер.

Нина и Треплев (вместе): Четырнадцать! Четырнадцать!..

Сцена 14

Нина: «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно».

Входит Треплев.

Треплев: Прошу прощения, я не знал, что вы репетируете. Мне...?

Нина жестом дает ему знак остаться. Он остается. Нина продолжает с нарастающей силой.

Нина: «Холодно... холоднохолодно. Пустопусто... пусто.

Страшнострашнострашно».

Пауза. Треплев одобрительно смотрит па Нину. Нина также поднимает на него глаза.

В вашей пьесе трудно играть, Костя.

Треплев: Знаю. Она требует подлинного сопереживания подлинной человечности.

Нина: Ну, а потом, когда появляется дьявол, что я должна чувствовать в этот момент? Что я тут делаю? Что? Что?..

Треплев: Вы – общая Мировая душа. А еще вы Коллективный разум всего человечества – и Юлий Цезарь, и Наполеон, и Александр Македонский. И Шекспир, и Галилей, и...

Нина: Я – Шекспир?

Треплев: Разумеется, он тоже часть вас. Часть Мировой...

Нина: Значит, я могу говорить словами Шекспира. Так почему бы мне не сказать: «С раскаяньем прибегни к Богу – кайся, Молись за прошлое, грядущего страшись, И яд бесчувствия страшись считать отрадой. Я умоляю, падаю к ногам... В развратный век не преступленье, но добродетель, добродетель умолять должна прощенья в том, что смеет возносить молитвы голос за его спасенье!..» («Гамлет», действие третье, сцена третья, в переводе Полевого...)

Треплев: Нет, Нина, вот этого совсем не надо говорить.

Нина: Но, почему, Костя? Ведь если я...

Треплев: Потому что ты – ВСЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВО, Нина. ТЫ – ВЕСЬ МИР. ТЫ – ВСЕ, ЧТО БЫЛО И ЧТО БУДЕТ. Твое знание всеобъемлюще, оно включает ВЕСЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ОПЫТ. Твоими устами говорит нечто большее, чем только Шекспир, – большее, нежели то, что доступно воображению простого смертного.

Нина: Моими устами говорит большее, чем Шекспир?

Треплев: Вот именно!

Нина смотрит на Треплева. Затем на миг закрывает глаза. Открыв, начинает заново.

Нина: «Холодно! Холодно! Холодно! Пусто! Пусто! Пус...»

Треплев: Довольно! Занавес! ЗАНАВЕС!

Нина: Что случилось?

Треплев: Я не позволю тебе издеваться надо мной!

Нина: Но я не...

Треплев: Виноват! Я выпустил из вида, что писать пьесы могут только немногие избранные. Я нарушил монополию!

Пристально смотрит на Нину. Говорит с отчаянием, ища нужное слово, стремясь объяснить свое состояние.

Пойми, Нина, мне... я...

Замолкает, не в силах продолжать. Выходит. Какое-то время Нина сидит молча. Затем закрывает глаза. Открывает снова. И тихо начинает снова читать текст.

Нина: «Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь».

Треплев (умоляюще): Пятнадцать! Пятнадцать!..

Сцена 15

Нина: Вы написали очень хорошую пьесу.

Треплев: Благодарю вас. Но?

Нина: В ней нет живых лиц.

Треплев: В самом деле. И что из этого?

Нина: Еще – в ней мало действия.

После долгой паузы Нина снова берет в руки страницу с текстом и продолжает читать.

«...Все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли. Уже тысячи веков, как...»

Треплев: Я ПОМНЮ. Это все-таки моя пьеса. Я ее написал.

Пауза. Нина откладывает страницу с текстом в сторону.

Нина: «И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...»

Треплев смотрит на Нину. Затем... подходит к ней ближе.

Там ваша мать с Тригориным.

Треплев встает совсем рядом с Ниной.

Значит, она привезла его с собою?

Треплев кивает головой, затем охватывает ладонями ее лицо.

Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего...

Треплев кивает головой.

Я люблю его.

Нина целует Треплева.

Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю.

Снова целует Треплева.

Я люблю его даже сильнее, чем прежде.

Треплев страстно целует Нину в губы, в шею. Нина, судорожно вцепившись в него, продолжает.

«...Все жизни – все жизни – все жизни – свершив – печальный круг – угасли...»

Они больше не целуются, просто стоят, обнявшись.

«Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните?»

Треплев: Шестнадцать?

Нина: Шестнадцать...

Сцена 16

Стоят в том же положении. Долгая пауза.

Треплев: Я был безумно счастлив. Один звук ваших шагов заставлял меня петь.

Нина: Они оставили нас вдвоем. Ушли. Чтобы приготовить все для вашего спектакля.

Треплев: Вы приехали верхом. Ваше лицо было мокрым от слез.

Нина: Я торопилась, я очень торопилась – и небо было красное – и уже начинала всходить луна, и я гнала лошадь, гнала... Наконец вдали показалась ваша усадьба. Меня встретили так приветливо, совсем не так, как бывало в нашем доме. Все были мне искренне рады. А потом нас оставили вдвоем.

Треплев: Помню.

Нина: И тогда мы поцеловались...

Треплев: Правда... А я понял, что не смогу без вас жить.

Нина: Я задала вам вопрос. Никогда не забуду. Вы сжимали мое лицо в своих руках, ваши пальцы ласкали его. Я посмотрела на вас, а потом спросила: «Это какое дерево?» Помните?

Треплев начинает смеяться. Нина испытующе подхватывает, но ее смех сдержан.

Вот видите! Вы все помните!

Треплев: Абсолютно ничего не помню! Абсолютно!

Нина: Вы мне ответили: «Вяз». Да нет же, вы должны...

Треплев продолжает заливаться смехом.

Почему вы смеетесь?

Треплев: Но это же доказательство, Нина, разве не понятно! В то первое тихое любовное мгновение – даже тогда мы сами себя обманывали. Мы совершенно не созданы друг для друга!

Нина: Как вы можете так говорить!

Треплев: Нас оставляют вдвоем – а вы задаете мне вопросы про деревья!

Нина: Вы жестоки.

Треплев: Нисколько. Это воспоминания таковы, Ваши воспоминания. Так что, если они и жестоки – то по вашей собственной вине.

Нина: Темнело – мы были одни – я крепко прижалась к вам – я старалась не дышать – старалась, чтобы сердце мое не билось так сильно...

Треплев: Ваше лицо было мокрым от слез...

Нина: Я торопилась – я гнала лошадь, гнала...

Треплев: «Меня тянет сюда к озеру, как чайку...»

Нина: Что вы сказали?

Треплев: Это ваши слова, произнесенные в тот вечер. Я никогда их не забуду.

Пауза.

Нина: Я сказала – как чайку?

Треплев: Именно так.

Нина: К озеру?

Треплев: К озеру.

Нина: Не к морю? (*Треплев трижды отрицательно мотает головой.*) Ведь чайка – морская птица, ее должно тянуть к морю.

Треплев: Нина, зачем...

Нина: Морскую птицу – к озеру?

Треплев: Так бывает. Любое обширное водное пространство притягивает самых разных...

Нина: Костя! Конечно, так бывает. Но почему я это сказала? Если я хотела сказать о своей тяге сюда, о своем непреодолимом желании быть здесь, рядом с тобой, – отчего я не выразилась точнее и проще. Отчего не сказала: «К морю, как чайку»?

Треплев: НО ЗДЕСЬ НЕТ МОРЯ. ЗДЕСЬ ЕСТЬ ТОЛЬКО ОЗЕРО. ОЗЕРО, НА БЕРЕГУ КОТОРОГО СТОИТ НАШ МАЛЕНЬКИЙ ТЕАТР. БОЛЕЕ ТОГО, ЕСЛИ УЖ НА ТО ПОШЛО – ЗДЕСЬ НЕТ И НИКОГДА НЕ БЫЛО НИ ЕДИНОГО ВЯЗА!

Нина: Прости, я не хотела...

Треплев: Нет, это ты меня прости. Как я сказал – «чайка»? Я хотел сказать «цапля». Ты и есть цапля. Именно так. А еще ты ласточка, ты утка, ты цыпленочек, ты жаворонок, ты... куропаточка...

Замолкает. Долгая пауза. Продолжает тихо, нежно.

Я был очень жесток.

Нина: Ничуть. Как чувствовал, так и сказал. Эти воспоминания всегда где-то рядом. Словно ждут, когда их выпустят из-под гнета дней нашей жизни. Само это ожидание делает их в наших глазах неповторимыми. Если бы только за ними стояло что-то настоящее, а так...

Пауза.

Треплев: Странно.

Нина: Что именно?

Треплев: То, что никто из нас не помнит того поцелуя.

Нина: А ты его не помнишь, Костя? Ты не помнишь, как мои губы прижимались к твоим губам?

Треплев: Прости. Не помню. А ты?

Нина: Тоже. (*Пауза.*) Мое лицо было мокрым.

Треплев: Верно. А я был безумно счастлив. (*Пауза.*)

Нина: Я хочу пойти посмотреть на озеро.

Треплев: Семнадцать...

Сцена 17

Треплев: «...Я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах». Для человека главное – не искать место в жизненной круговерти, а обрести свою душу. Мы часто спрашиваем друг друга: Что ты делаешь, чтобы заработать на жизнь? А следовало бы спрашивать совсем другое: Какую жизнь ты делаешь?

Мы называем человека врачом, или крестьянином, или фермером, или писателем – и тем самым запускаем механизм неизбежности, который и поведет его по этой узкой тропе, прямо к смерти. Мы заряжаем ружье, которое оборвет в итоге его жизнь. И тогда мы скажем про этого врача, или крестьянина, или фермера, или писателя: он прожил достойную жизнь. А следовало бы спросить совсем о другом: какую жизнь он НЕ ПРОЖИЛ?..

Молодость обманывает нас. Она вселяет в нас уверенность в том, что каждый день будет преподносить какие-то неожиданные сюрпризы. Словно неразумные дети, мы так до конца и живем с этим обманом. Но вместо неожиданных сюрпризов жизнь преподносит нам нечто совсем иное: каждый день происходит одно и то же. Бесконечная повторяемость, становящаяся привычной «формой» нашей жизни. И тогда у нас появляется единственная цель: постараться смириться с жизнью, в основе которой лежит скука... И вот поэтому «я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а...»

Нина: Эй! Восемнадцать! Эй!..

Сцена 18

Нина: Так что же такое жизнь?

Пауза.

Треплев: Жизнь?

Нина: Жизнь.

Треплев неопределенно кивает головой. Затем начинает постукивать себя карандашиком по подбородку, размышляя. Так продолжается довольно долго – наконец, перестав, он оборачивается к Нине.

Треплев: Вот ...эта жизнь?..

Нина: Я не про них, я про нас спрашиваю. Про тебя и меня.

Треплев смотрит на Нину. Затем задумчиво отводит взгляд, продолжая постукивать карандашиком по подбородку.

Треплев (растерянно): Девятнадцать...

Сцена 19

Нина листает книгу.

Нина: Здесь Тригорин.

Треплев: Знаю. Мамино платье впитало запах его одеколона.

Нина: Ты с ним знаком?

Треплев: Нет.

Нина: Он молод.

Треплев: Хмм.

Нина: И знаменит.

Треплев: Хмм

Нина: И талантлив. Какие у него чудесные рассказы!

Треплев: Да вовсе они не чудесные!

Нина: А ты их читал?

Треплев: Я читал про них. Рассказы неглубокие, поверхностные, ровно ничего интересного. Писатель он средний, ничем не примечательный.

Нина: Чьи это слова?

Треплев: Критиков, конечно. Критиков, чье мнение для меня очень много значит.

Нина: Раньше ты никогда так не говорил.

Треплев: Я пришел к выводу, что в критиках наше спасение, Нина! Это самые мудрые люди на свете, самые добрые, самые заботливые и самые преданные своему делу. Эти бескорыстные и самоотверженные личности принесли в жертву собственное будущее великих художников – во имя всех нас, – тех, чей дар несоизмеримо ниже...

Нина: Но Костя...

Треплев: Более того, все они, без исключения, очаровательны, остроумны, к тому же внешне необычайно привлекательны. У меня они вызывают только восхищение.

Нина: Значит, сам ты не прочел ни одного рассказа Тригорина?

Треплев: Разумеется, нет.

Нина: Тогда как же ты можешь...

Треплев: Как я могу его критиковать? Да запросто. А может, я их во сне видел? Ха-ха...

Нина изумленно смотрит на Треплева.

Ха-ха...Только не надо мне рассказывать, будто это для тебя большое открытие. Будто ты до такой степени наивна и на самом деле веришь, что для того, чтобы судить, нужно непременно знать то, о чем судишь. Ты меня разочаровываешь, Нина.

Нина: А тебе самому понравится, если люди, никогда не видевшие твоих пьес, начнут говорить про них всякие гадости?

Треплев: Это меня не порадует – но и не огорчит. А кроме того, не умея судить о том, чего мы не знаем, разве мы сможем влюбляться?

Пауза. Нина кладет книгу и выходит. Треплев смотрит на книгу, подходит к ней, берет в руки. В тот момент, когда он хочет раскрыть ее, Нина приходит обратно. Треплев кладет книгу на место и быстро возвращается к своей работе.

Нина: Константин Гаврилович!

Треплев: Да, Нина. Я вас слушаю.

Нина: Я очень благодарна вам.

Треплев: Благодарны – за что?

Нина: За тот урок, который вы мне только что преподали...

Треплев: Вы сами увидите, как это полезно...

Нина: Закончили ли вы работу над своей новой пьесой?

Треплев: Не совсем. Но скоро закончу. Я вам ее пришлю.

Нина: Не стоит трудиться. Заранее уверена, что в ней нет ничего особенного, ничего интересного. Ни-че-го... Двадцать и только...

Нина забирает книгу и выходит.

Сцена 20

Треплев: У меня мелькнула мысль порвать рукопись. Всю, страницу за страницей. На это должно уйти не меньше... нет, не больше двух минут... *(Пауза.)* Не больше или не меньше?... *(Пауза.)* Ну а потом, когда я это сделаю, что потом?

Нина: Двадцать один!!! Двадцать один!!!

Сцена 21

Нина: Мне приснился сон...

Треплев: Только не надо рассказывать. Самый верный способ заставить зрителей устремиться к выходу – это произнести «Мне приснился сон...». Впрочем, есть еще один, не менее эффективный: «Когда я был совсем маленький...»

Нина: Но, Костя...

Треплев: В любом случае, не рассказывай. Я не хочу этого слушать. Двадцать два!..

Сцена 22

Треплев: «...Я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах...»

Нина: «Тригорин».

Треплев: «...пишет, потому что это свободно...»

Нина: «Страсть».

Треплев: Разве ты не видишь, что я работаю? *(продолжает).* «...потому что это свободно льется...»

Нина: «Отчаяние. Блаженство. Томление. Нежность. Ожидание. Страсть».

Треплев: «...свободно льется из его души».

Нина переводит дух. Делает глоток воды из стакана.

Нина: Теперь твоя очередь, Костя.

Треплев: Что ты хочешь сказать?

Нина: Твоя очередь писать, потому что это свободно льется. Откройся, пусть слова свободно льются из твоей души. Ну, Костя, где же они? Где же эти рвущиеся наружу слова?

Треплев: Маша.

Нина: Хорошее начало. Дальше!

Треплев: Маша.

Нина: Уже было. Продолжай.

Треплев: Маша.

Нина: Ты начинаешь действовать мне на нервы. Я же хочу тебе помочь. Я хочу...

Треплев: Маша!

Нина: ПРЕКРАТИ.

Треплев: Не странно ли... Слово «Тригорин» слетает с твоих уст с легкостью естественного выдоха. А когда я произношу ее имя, тебя это оскорбляет... Да ты просто ревнуешь!

Нина: Я голодна. Дай мне поесть.

Треплев: Ты ревнуешь меня к Маше и к тому, как открыто она проявляет свою любовь ко мне!

Нина: Надо поесть. Я голодна.

Треплев: Я давно должен был это сделать.

Нина: Сейчас я умру с голоду.

Треплев: Скоро придет Маша и принесет что-нибудь вкусное, приготовленное ее нежными ручками. Знаешь, она ведь очень изящна – я очень ценю в женщинах это качество – и всегда так естественна! Каждое ее движение по комнате, словно дуновение ветерка... Я хочу про нее написать. Только про нее одну.

Нина: Не делай из себя дурака.

Треплев: Так я и есть дурак. А каким еще может быть влюбленный?

Нина: Чушь. Ты не любишь ее и никогда не полюбишь.

Треплев: Ты говоришь это с такой уверенностью...

Нина: Я хочу домой!

Треплев: А я бы хотел закрыть глаза и произносить про себя ее имя. И мечтать о том, чтобы она была здесь. Очень скоро... еще не успеет зайти солнце... она придет... сядет рядом со мной – с ясной улыбкой, готовая исполнить все, что я попрошу. Моя любовь, Нина, это ты. А Маша – это моя опора... Двадцать три...

Сцена 23

Нина: Давай уедем!

Треплев: Давай!

Нина: Оставим этот дом, отправимся куда-нибудь.

Треплев: Хорошо. Можем уехать. А куда?

Нина: Да куда глаза глядят.

Треплев: Отлично!

Нина: Так куда мы поедем? *(Пауза.)* Константин Гаврилович? *(Пауза.)*

Треплев: А мы действительно можем поехать, куда захотим? Куда душа пожелает?

Нина: Разумеется. *(Пауза.)* Ну, Костя?

Треплев: Когда я был совсем маленький... Я стоял посреди вишневого сада. Маленький мальчик рядом с огромным деревом. И тогда моя мама сказала мне: «Можешь сорвать любую вишенку. Но сначала выбери самую красивую и самую большую, смотри внимательно,

выбирай как следует и только потом срывай. А когда ты сорвешь, ты будешь держать эту вишенку в руке, зная, что она твоя, и что это самая лучшая вишенка на дереве».

Нина: Ну и что же, она действительно была лучшая?

Треплев: Я все еще стою под этим деревом... Двадцать четыре!..

Сцена 24

Стоят в тех же позах, что в сцене 10.

Треплев: Нина...

Нина: Тсс... Двадцать пять!..

Сцена 25

Сидя за столом, Нина что-то яростно пишет. Входит Треплев, смотрит на нее. Нина продолжает писать.

Треплев: Все еще пишешь? Ты уже несколько дней ничего не ешь, ты несколько ночей не ложились спать. Что это, месть? Еще немножко соли на мои раны? А, Нина?

Нина поднимает на него глаза. Кивает головой. Легкая улыбка. Затем снова возвращается к своей работе.

Я буду в саду с Машей... Двадцать шесть ...

Сцена 26

Треплев пулей влетает на сцену, кидаясь к Нине со страстными объятиями. Нина по-прежнему сидит за письменным столом.

Треплев: Нина! Нина!.. это вы... вы... Весь день душа моя томилась ужасно. Я совсем как моя мать: точно предчувствовал, что вы придете.

Нина: Но я никуда не уходила, Костя.

Треплев: Нина, как я ждал, когда вы вернетесь. Я каждый день ходил к вам по несколько раз! Я звал вас! Я целовал землю, по которой вы ходили.

Нина: Но я все время была здесь, никуда не уходила.

Треплев: Я так томился. Мне холодно, как в подземелье. Наедине с написанными мной словами – все это сухо, черство, мрачно. Я проклинал вас! Ненавидел! Рвал ваши письма и фотографии – но вот – Нина – вы пришли!

Нина: Не плачьте, не надо.

Треплев: «Здесь есть кто-то?»

Нина: «Никого».

Треплев: «Заприте двери, а то войдут».

Нина: «Никто не войдет».

Треплев: Я знаю, мама здесь! Заприте двери.

Треплев закрывает глаза. Нина не трогается с места.

Нина: Ну, вот. Я заперла. Так хорошо?

Треплев (глаза по-прежнему закрыты): Заставьте дверь чем-нибудь.

Нина: Костя...

Треплев: Пожалуйста!

Нина не двигается с места.

Нина: Ну, это все?

Треплев медленно открывает глаза.

Треплев: Так намного лучше.

Оборачивается, смотрит на Нину.

Нина: Можно тебя поцеловать?

Треплев: Любовь моя...

Загоревшийся, идет к ней.

Нина: Я хочу зажечь три свечи и поцеловать тебя.

Треплев останавливается.

Треплев: Почему три свечи?

В продолжении последующего разговора Нина извлекает из своей сумки (или из письменного стола) три небольших свечи.

Нина: Я так хочу.

Треплев: Да, но...

Нина: Ты не хочешь меня поцеловать?

Треплев: Ну разумеется. Я очень этого хочу. Нина, я мечтаю об этом день и ночь – но я тебя спросил про...

Нина: Когда я поцеловала Тригорина – украдкой, хотя в тот момент мне казалось, что все в моей жизни еще впереди, – рядом не было ни одной зажженной свечи. Мы целовались, в комнате было темно и сыро. С этого поцелуя все и началось. Поэтому теперь мне хочется, чтобы во время поцелуя стояли зажженные свечи.

Начинает по очереди зажигать свечи.

Треплев: Моя мать суеверна, у нее множество предрассудков, страхов.

Нина: Костя, я почти готова...

Треплев: Например, боится числа «тринадцать» – глупая старуха!

Нина: Ну вот...

Нина закрывает глаза и на ощупь протягивает вперед руки. Свет гаснет, в темноте мерцают огоньки свечей.

Треплев: У нее есть еще одна примета – самая страшная:

Нина подходит к нему ближе.

Три горящие свечи...

Нина хочет его поцеловать. Треплев стоит испуганно и неподвижно.

Мама всегда меня предостерегала... всю жизнь...

Нина: От чего?

Треплев: Она всегда говорила: «Три горящие свечи...

Нина: Что же?

Треплев: ...приносят пустоту и отчаяние».

Нина целует его, сначала нежно, потом настойчиво. Шепчет...

Нина: Кому же ты веришь, Костя? Своему сердцу?

Снова целует.

Или своей матери?

Он пристально смотрит на Нину. Затем страстно ее целует. Она отвечает таким же поцелуем. Через несколько мгновений Нина отшатывается, взглядывает ему в лицо.

Здесь так тепло. Тепло, хорошо...

Задувает одну свечу.

Я сильно изменилась?

Треплев: Да.

Нина: Я боялась, что вы меня ненавидите. Мне каждую ночь все снится, что вы смотрите на меня и не узнаете.

Задувает вторую свечу.

Так что же, Костя? Теперь ты узнаешь меня?

Треплев: Теперь да.

Нина: Так скажи мне, что это был только сон. Что это была неправда. Что теперь ты видишь меня настоящую, что ты знаешь, кто я.

Треплев: Теперь я вижу тебя, Нина. Я готов в этом поклясться.

Она задувает последнюю свечу. Сцена погружается в темноту.

Нина: А сейчас? Сейчас ты видишь меня?

Треплев: Вижу.

Пауза. В темноте слышен голос Нины.

Нина: Не забывай меня, Костя. Как бы ни была темна ночь, сколько бы ни прошло лет – помни, мое имя начертано рядом с твоим. Последнее что ты увидишь перед смертью, будет мое лицо.

Треплев и Нина (вместе): Двадцать семь! Двадцать семь!

Сцена 27

Треплев: Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.

Опускает электроточилку на пол перед Ниной.

Нина: Что с вами?

Треплев: Скоро таким же образом я убью самого себя.

Нина: Константин Гаврилович, я вас не узнаю... Выражаетесь все непонятно, какими-то символами. Хотите показать, что я вам не пара?

Треплев: Я неудачник. Вы дали мне это понять. Женщины не прощают неуспеха. Вы находите меня заурядным, что ж, я стану таким, каким вы меня представляете. Проживу жизнь в самом заурядном отчаянии и умру самой заурядной смертью.

Нина: Костя, послушай...

Треплев: Желаю вам встречать в своей жизни только людей необыкновенных. Желаю вам самых страстных любовников, самых восхитительных друзей.

Поднимает точилку с полу.

В самом деле, как глупо. Случайно пришел человек, и от нечего делать погубил. Конечно, никакая это не чайка. Это символ. Конечно, же, никакой я не писатель, Я неудачник. А вы, конечно же, никакая не актриса...

Нина поднимает на него глаза.

Прошу прощения. Попробую эту мысль сформулировать по-другому: вы самая яркая актриса своего поколения. Мир всякий раз рождается заново, когда вы осчастлиливаете сцену великолепием своего явления на ее подмостках.

Нина: Костя, дайте мне побыть одной...

Треплев: Все, что угодно, Нина, только не это. Вам прекрасно известно: где бы я ни находился, как бы ни старался забыть вас, – это невозможно. Без вас я не могу жить. «Разлюбить вас я не в силах, Нина. С тех пор, как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для мене невыносима, – я страдаю... Молодость мою вдруг как оторвало, и мне кажется, что я уже прожил на свете девяносто лет».

Нина: Прекратите, прошу вас.

Треплев: Это чувство должно быть вам знакомо, не так ли? Разве великий писатель Тригорин, которому неведомо, что такое провал, не вызывает у вас схожих ощущений?

Нина: Я люблю его – так же, как когда-то любила вас.

Долгая пауза. Нина продолжает, с очень глубоким чувством.

Я любила вас.

Треплев пристально смотрит на нее. Говорит очень просто.

Треплев: Вы говорите это так, словно преподносите бесценный дар. Словно вонзаете кинжал, обернутый в драгоценные ткани. Двадцать восемь...

Сцена 28

Нина сидит спиной к зрителям. Треплев стоит, глядя на нее. Говоря свой монолог, кругами ходит вокруг Нины, одновременно закатывая рукава.

Треплев: Я съем чайку. Сам ее приготовлю. Довольно изысканное кушанье – если, ко-

нечно, не слишком им злоупотреблять. Для начала, я выдеру вам волосы клоч за клочом. Затем, туго обмотаю вас вашими собственными внутренностями так, чтобы вы замариновались равномерно. Для того, чтобы получившееся блюдо приобрело особо тонкий вкус, не хватает толики приправ горячей духовки и немного терпения. Разложив вас на блюде, полив вас лимонным соком, я сожру вас с потрохами, оставив ваше сердце на закуску. Двадцать девять!!!

Сцена 29

Нина: Жизнь...

Треплев смотрит куда-то вдаль, постукивая по подбородку карандашиком, о чем-то думая. Затем резко поворачивается к Нине, хочет что-то сказать. Она его опережает.

Да-да. Эта жизнь. На что она похожа?

Пауза.

Треплев: Ты...

Нина: Знаю. Я – чайка. И это – всё?.. Неужели и вправду, это – всё?..

Треплев: Тридцать...

Сцена 30

Оставаясь в позах предыдущей сцены, Треплев и Нина обращаются к залу, говоря громко, в полный голос.

Треплев: Чего она теперь от меня хочет?

Нина: Он такой же, каким был, когда мы расстались: маленький и жалкий.

Треплев: Зачем она приехала? Что это – тоска по утраченному?..

Нина направляется в его сторону.

Нина: Что же Маша в нем нашла?

Треплев: Я все еще нравлюсь ей.

Берет ее руку. Целует.

Нина: Она влюблена в его равнодушие к ней.

Треплев: Пусть она останется, пусть бесконечно говорит о себе.

Нина присаживается на краешек стола. Молча оглядывает комнату. Наконец произносит:

Нина: Молодость.

Долгая пауза.

Треплев: Она больше не кажется молодой женщиной.

Нина: Эта комната.

Треплев: Жизнь состарила ее.

Нина: С ней связано столько разных воспоминаний.

Треплев: Материнство смягчило черты ее лица. А вот взгляд стал жестче.

Нина: Как я нелепо тогда одевалась...

Треплев: Но тем не менее...

Нина: А какая у меня была прическа – о чем я только думала?

Треплев: И все же она...

Нина: Он смотрит на меня прежними глазами. Думает, я...

Треплев: ...потрясающая.

Нина: ...все еще глупая девчонка.

Нина собирает со стола какие-то листы бумаги. Треплев затачивает карандаш, начинает писать.

Как и прежде, он знай пописывает свои пьески. Каждая претендует на все, не представляя из себя ничего. Отчего никто ему этого не скажет?

Треплев: Я напишу для нее новую пьесу.

Нина: Отчего никто не отведет его в сторонку и не скажет:

Треплев: Я создам для нее шедевр.

Нина: «Ваши пьесы никого не трогают. В них нет ровным счетом ничего, кроме выставленных на всеобщее обозрение собственных нервных рефлексов».

Треплев: И тогда она бросит Тригорина, мы поженимся и она навсегда станет моей.

Нина кладет бумаги на место, смотрит на Треплева. Тот продолжает писать.

Нина: Это была бы спасительная правда.

Треплев поднимает глаза и смотрит в зал. В это время Нина направляется к выходу.

Треплев: И тогда моя слава принесет мне дюжину таких Нин! И каждая следующая окажется моложе и прекраснее, чем предыдущая! Вся жизнь моя будет состоять из этих маленьких невинных шалостей. Я стану искать опасностей, но избегать ловушек. На ревности своей жены я буду играть как на арфе.

Нина говорит из глубины сцены.

Нина: Как странно...

Треплев: Вы только взгляните на нее...

Нина: Совершенно не помню, чтобы я когда-нибудь его любила.

Треплев: Ведь она любит меня больше, чем когда бы то ни было.

Нина уходит.

Нина и Треплев (вместе): Тридцать один...

Сцена 31

Треплев сидит за столом и работает. Входит Нина с двумя большими сумками. Это обычные современные сумки из фирменных магазинов одежды.

Треплев: Ты не встретила по дороге маму?

Нина: Встретила, вместе с Тригориним. Они целовались в гостиной. Меня чуть не стошнило.

Треплев: Она влюблена в него. И есть за что: он – великолепный любовник, мой отец никогда таким не был, и великолепный писатель, каким никогда не стану я сам. Благодаря ему в нашем семействе все наконец-то войдет в норму.

Нина: Он целуется, как проводник в вагоне поезда. Удовольствия мало.

Треплев: Не имел удовольствия целоваться с проводниками в вагоне поезда!..

Нина: В таких поцелуях нет страсти – они грубые и торопливые. Да еще когда при этом поглядывают на часы!..

Треплев: Ты ему об этом говорила?

Нина: Мы же цивилизованные люди, Костя...

Начинает копаться в сумках.

Нина: Сейчас я тебе что-то покажу!

Из одной сумки извлекает пальто для Треплева – по моде конца XIX века.

Прошу вас...

Треплев: Шутишь?

Нина: Нисколько. Прошу примерить...

Подает Треплеву пальто. Он пристально смотрит на Нину, затем подходит к ней ближе.

Треплев: Я не любитель концептуальных новшеств, напротив, приверженец...

Нина: Тсс. Ну не умрете же вы от этого.

Треплев: Как знать... (Пауза.) Как знать...

Нина помогает ему надеть пальто. Сидит идеально.

Нина: Ну, вот.

Отступает чуть назад, с восхищением рассматривая Треплева.

Костя, да вы просто красавец.

Треплев: Я ровно такой же, каким был вчера, когда вы находили меня абсолютно зау-

рядным. Наверное, Вы хотели сказать, что на мне красивое пальто.

Нина: Играем дальше.

Ничего не отвечая, Треплев возвращается к своему столу. Порывшись в другой сумке, Нина извлекает из нее дамскую шляпу той же эпохи. Прежде чем надеть, с восхищением ее разглядывает.

Посмотрите, правда, прелесть?.. Правда, это – не «новые», а «старые» формы...

Треплев снова не отвечает. Нина надевает шляпу, закрепляя ее булавкой. Встав перед Треплевым, произносит очень просто:

Здравствуйте, Константин Гаврилович. Я только что приехала. Меня зовут Нина. *(Она повторяет это три раза в разных вариациях.)*

Треплев смотрит на нее долгим взглядом, затем делает знак, чтобы она повернулась. Нина подчиняется. Он продолжает смотреть, размышляя. Затем неожиданно произносит:

Треплев: Мы не можем терять время и начнем вот с чего: Вы знаете, что Треплев у себя в кабинете. Вы не виделись целую вечность. Вы проходите садом. Стучитесь в окно. Возникаете в проеме двери. Вбегаете в комнату и бросаетесь в его объятия.

Нина: Потому что я все еще люблю его.

Пауза.

Треплев: Нет. Потому что вы никогда не полюбите его снова. Он проклинал вас. Он рвал ваши письма и фотографии. Но... увидев вас... он все забыл. Он все еще любит вас.

Нина: И я начинаю утешать его.

Треплев: Нет. Вы начинаете рассказывать о себе. О своей жизни с Тригориным. О своем ребенке. О своей работе. Вы не задаете ему ни единого вопроса – о его жизни, о его работе, о том унынии, которое его убивает. Когда же он сам пытается рассказать вам о том, как жил эти годы, вы отворачиваетесь и произносите вслух...

Нина: «Зачем он так говорит, зачем он так говорит?»

Треплев: Точно!

Нина: Но затем я к нему подхожу...

Треплев: Так...

Нина: Смотрю ему в глаза...

Треплев: И просите дать вам воды. Разумеется, он дает. И вы пьете. И снова долго говорите о себе. А в тот момент, когда он признается вам, что одинок, что не верует, вы как реагируете?

Нина: «Тсс...»

Треплев: Вот именно. Затем вы просите его приехать, когда вы станете знамениты. Говорите, что любите Тригорина, любите сильнее, чем прежде. А потом вы уходите. *(Нина тихо плачет. Очень медленно снимает с головы шляпу, которая соскальзывает на пол.)*

Нина: Прости меня.

Треплев: Не плачьте. Вы не должны плакать.

Она протягивает к нему руку. Он смотрит на нее, затем понимает... Снимает пальто, отдает Нине. Нина складывает пальто и шляпу обратно в сумки. Поднимает с полу и крепко прижимает к себе. Пауза.

Нина: Я зайду еще раз.

Треплев: Тридцать два... Тридцать два... Тридцать два...

Сцена 32

Входит Нина. Видит, что Треплев стоит около стола, сосредоточенно глядя на лежащие там бумаги.

Нина: Костя? Что с тобой? Ты хочешь побыть один?

Треплев: Нет. Останься.

Она подходит к нему ближе. Встает совсем рядом, вместе с ним глядя на его труд.

Нина: Закончил пьесу?

Треплев. Да.

Нина: Поздравляю. *(Пауза.)* Наверное, рад?

Треплев: Не думал, что закончу ее так быстро. Так внезапно.

Нина: Думал, твоя пьеса будет длиннее? Что у этой истории будет продолжение?

Треплев: Я не думал, что сломается карандаш...

Нина изумленно смотрит на точилку. Затем на него. Стараются не расхохотаться.

Нина: Ты, наверное, шутишь...

Треплев: Нина, моя пьеса закончена. К ней нечего прибавить.

Нина: Актер ты никакой: неубедителен. Вы занялись не своим делом, Константин Гаврилович. Здесь ваша фантазия бессильна. Вы можете, конечно...

Треплев: Однажды в мастерской великого скульптора оказалась женщина. Наблюдая за тем, как он работает, она сказала: «Ваше творение прекрасно. Когда оно будет закончено?» Он отступил на шаг от скульптуры, отложил в сторону инструменты и ответил: «Вы только что его закончили. Вы назвали его прекрасным и тем самым поставили в моей работе точку».

Нина берет со стола лист бумаги и читает.

Нина: Но пьеса ваша не закончена. Последняя фраза на последней странице обрывается многоточием: «Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что...». В чем же дело? Должно быть еще что-то, Костя? Разве нет? *(Треплев не отвечает.)* Ты не можешь допустить, чтобы финал зависел от какой-то случайности. От сломавшегося карандаша...

Треплев: А почему бы нет? Что может быть лучше для финала, чем такая случайность?

Нина: Да, но, Костя...

Треплев: Что может больше походить на нашу реальную жизнь? Тридцать три???

Сцена 33

Треплев сидит за столом. Поднимает глаза, смотрит в зал.

Треплев: Да, «...я все больше и больше прихожу к убеждению, что...», что... что... что... что... что... что все идет отлично.

Входит Нина, со счастливым возгласом.

Нина: Костя!

Треплев: Нина!

Нина: Давай распахнем двери настежь! Пусть все нас видят! Пусть все слышат!

Треплев: Вы прекрасны!

Нина: Вы тоже.

Треплев: Я целую землю, по которой вы ходите.

Нина: И это мне нравится!

Треплев: Благодарю вас за то, что пришли сегодня.

Нина: Теперь я буду приходить каждый день. Я принесу пирог!

Треплев: Нина, я никогда не буду проклинать вас. Я никогда не буду рвать ваши письма!

Нина: Мы всегда будем вместе!

Треплев: Я никогда не буду одинок. Что бы я ни написал, все будет ярко, светло!

Нина: Пора ехать.

Треплев: Позвольте мне уехать с вами!

Нина: Позволяю!

Треплев: Мы нашли свою дорогу!

Нина: Мы нашли свое призвание!

Треплев: Сюжет для небольшого рассказа!

Нина: Какой сегодня прекрасный день!

Треплев и Нина: И какая теплая, теплая, теплая, чистая, чистая, чистая жизнь!

Рука об руку торжественно направляются к выходу. В последний момент останавливаются. Высвобождают руки. Пауза. Нина начинает говорить, ее тон – полная противоположность всей сцене.

Нина: Ну вот. Оказывается, это совсем не трудно.

Треплев смотрит на нее. Возвращается, садится. Их голоса звучат все тише.

Вы знаете, что моя семья отреклась от меня: за то, что сбежала с Тригориным, за то, что веду беспутный образ жизни.

Треплев: Знаю.

Нина: И ребенок мой умер.

Треплев: Знаю.

Нина: Моя девочка умерла, а я была на сцене. На следующий день в рецензиях написали...

Треплев: Знаю, знаю: «Что касается Нины Михайловны Заречной, то она умеет талантливо умирать и знает, как талантливо вскрикивать, но это только моменты...» Тридцать четыре...

Сцена 34

Нина одна.

Нина: Вы видите, я больше не плачу... Но когда я иду по улице, мне кажется, что Тригорин всегда шагает где-то впереди. А как только я пытаюсь его догнать, он тут же сворачивает за угол. Звук его шагов долго преследует меня, пока наконец не становится все тише и гаснет, гаснет, гаснет... Стоит мне оказаться у какой-либо двери, я почти уверена, что он там, за нею...

Когда женщина становится безразлична мужчине, у него даже походка меняется, а она в его глазах делается меньше его собственной тени.

Когда я возвращаюсь домой, там всегда темно. Я вынимаю заколку из шляпы. И только когда я вешаю свою одежду рядом с его пальто, я в первый раз ощущаю его близость.

Меня больше ни с кем не знакомят. Я так далеко от него, вечно окруженного толпою, что не слышу его шуточек, хотя вместе со всеми смеюсь над ними, как дура.

Так что, как видите, я больше не плачу.

И я уже, увы, не чайка... Я – тень чайки...

Треплев: Тридцать пять... Тридцать пять... Тридцать пять...

Сцена 35

Как и прежде, Треплев размышляет, постукивая себя карандашиком по подбородку.

Нина: Так ты знаешь? И что скажешь?

Треплев: Жизнь...

Нина: Ну и что же?!

Треплев: Жизнь... Безжалостная, тупая, необъяснимая жизнь...

Пауза. Перестает стучать, смотрит на Нину. Пауза. Наконец, Нина с удовлетворением кивает головой.

Нина: Хорошо сказано. Спасибо.

Треплев смеется.

Треплев: Что еще тебе сказать?

Нина (просто): А кто тогда я?

Долгая пауза.

Треплев: Ты?

Нина: Я?..

Треплев снова отводит взгляд. Постукивает карандашиком по подбородку. Думает.

Треплев (разводит руками): Тридцать шесть...

Сцена 36

Нина: Ты знаешь, мне приснилось, что ты покончил с собой, а мне никто не сказал. Я спрашиваю их – твою маму, Машу, Дорна, всех; я спрашиваю, где он, а все говорят мне, что ты уехал в город и работаешь там над новой пьесой. Что значит этот сон? (*Нина смотрит на него. Он отвечает ей таким же взглядом, но ничего не произносит.*) Когда я сама приехала в город, то увидела на афишах твое имя. Твое изображение красовалось на фасаде театра, а рядом было написано название пьесы: «Нина».

Я покупаю билет, вхожу в зал, сажусь и смотрю спектакль. На сцене – обыкновенные люди, все очень похоже на реальную жизнь. А еще там была любовь – море любви...

Потом я бросилась за кулисы, обнимала актеров и плакала. И спрашивала всех: где же автор? где Константин Гаврилович?

И тогда актриса, исполнившая главную роль, – женщина, которую ты сделал своей Ниной, – отвела меня в небольшую комнату, взяла за руку и посмотрела мне в глаза.

«Дело в том, – сказала она, – что Константин Гаврилович застрелился»...

Долгая пауза.

Что значит этот сон?

Треплев: Может, это был вовсе не сон. Может, это было предчувствие.

Нина: Раньше у меня не бывало ничего подобного.

Треплев: Может, раньше ты просто не замечала. Может, на самом деле бывало, и не раз. Может быть, мы все этого не замечаем. Может быть, предчувствия никогда нас не оставляют.

Нина: Ну, а будущее, Костя, разве будущее не загадка? Кто из нас может утверждать, что знает его?

Треплев: Почему бы нет? Кто нам может запретить? И какое право у будущего требовать от нас полного неведения?

Наша ошибка в том, что мы очень нетребовательны. словно покорные собачонки, скулящие под дождем, мы тоже безропотно ожидаем, пока кто-то или что-то придет и организует нам наше будущее. На самом деле, наше будущее в нас самих – в нашем сознании и в нашем сердце.

Нам даровано свыше самим творить, сочинять наше будущее. Чтобы, явившись на свет, человек сразу оказывался бы в хорошо знакомой обжитой обстановке. Где каждая вещь имеет собственное привычное место, где присутствует множество ничего не значащих повседневных мелочей, которыми всегда полон настоящий дом.

Я благодарю тебя, Нина. Благодарю тебя за твое предчувствие...

Нина: Тридцать семь...

Сцена 37

Изменение номера эпизода на табло сопровождается громким звуком ружейного выстрела. Треплев на сцене один.

Треплев: Скоро я умру, а они будут продолжать играть в лото. И в самом центре стола, за которым они сидят, будет лежать чучело чайки. Ее глаза широко открыты в вечность.

В тот момент, когда я приставлю ружье к виску, мама станет разливать чай, Дорн засмеется чему-то, а Маша, бедная Маша все будет страдать из-за своего сердечного недо-

могания. Тригорин со вкусом выкурит очередную сигару и подумает, как хорошо бы сейчас улизнуть и отправиться на рыбалку...

А Нина... Нина уйдет... Тридцать восемь...

В момент, когда раздается выстрел, игра в самом разгаре. Поднимаются бокалы и выпиваются до дна. А над озером раздается эхо. Звук давно ушедшего времени. Какая это была теплая, чистая жизнь.

Сцена 38

Нина наблюдает за тем, как Треплев работает.

Нина: Костя...

Треплев: Тсс...

Продолжает работать. Нина отводит от него взгляд. Пауза. Нина говорит тихо, глядя куда-то вдаль.

Нина: Я люблю тебя.

Треплев отрывает глаза от своих бумаг. Нина на него не смотрит.

Треплев: Тридцать девять...

Нина: Тридцать девять...

Сцена 39

Треплев: Я имел подлость...

Нина: Послушай, Костя...

Треплев: ... убить сегодня эту чайку.

Нина: Уже поздно...

Треплев (безнадежно): Оставайтесь.

Нина: Не провожайте...

Треплев: Оставайтесь.

Нина: Я сама дойду...

Треплев: Нина, вы опять.

Нина: Лошади мои близко...

Треплев: Замолчите!

Нина: Тсс...

Треплев: Умоляю вас.

Нина: Мне надо идти.

Треплев: Нина, вы опять...

Нина: Прощайте.

Долгая пауза. Треплев сидит неподвижно. Сломлен.

Прощайте, Костя.

Снова пауза.

Прошу вас... обещайте...

Треплев поднимает глаза на нее.

...когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня.

Смотрит на Нину пристально.

Приедете?

Треплев: Приеду.

Нина: В самом деле?

Он кивает головой. Нина слегка улыбается. Долгая пауза.

Тихий ангел пролетел...

Треплев смотрит вдаль. Нина продолжает, нежно.

Я думала сегодня о твоей матери. О том, как когда-то она говорила про это озеро. О доносившихся сюда звуках музыки и пении. Обо всем том, о чем она вспоминала.

Треплев (*очень спокойно*): О смехе.

Нина: И о шуме.

Треплев: И о стрельбе.

Нина: И о любви: «Всё романы, романы...» Знаешь, а Дорн был прав: это – действительно колдовское озеро... (*Пауза.*)

«Белый саван, белых роз

Деревцо в цвету.

И лицо поднять от глаз

Мне не вмоготу...»

(*Далее поет.*)

«Без крышки гроб его несли,

Скок-скок со всех ног,

Ручьями слезы в гроб текли.

Прощай, мой голубок!...» (*Топится.*)

Эпилог

Треплев: (*Пауза.*) «Я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, пишет, пишет, не думая ни о каких формах...» (*Пауза.*) «...пишет, пишет, пишет, потому что это свободно льется из его души...»

Конец

Чеховские персонажи в ожидании автора...

Предисловие к пьесе М. Вишнека

«Если бы знать... Если бы знать!»

А. П. Чехов. «Три сестры»

Почему отдельные люди продолжают писать письма давно покинувшему бранный мир А. П. Чехову? Понятно, когда это делала новоиспеченная его вдова – Ольга Леонардовна, не согласившаяся с его уходом и посылавшая, вернее, *досылавшая* ему необходимые чувства и слова прямо вослед, наивно и честно пытаюсь опровергнуть смерть: «Как непонятно, что тебя нет среди живых людей! Мне тебе надо так много, много написать, рассказать тебе все, что я пережила за последнее время твоей болезни и после той минуты, когда перестало биться твое сердце, твое наболевшее, истрадавшееся сердце. Мне сейчас странно, что я пишу тебе, но мне этого хочется, безумно хочется. И когда я пишу тебе, мне кажется, что ты жив и где-то ждешь моего письма»¹. Но вот спустя более чем век письмо пишет Матей Вишнек, драматург-абсурдист, автор пьесы о Чехове («Машина Чехов»). Прямо внутри пьесы он вступает в прямые отношения с героем, пытаюсь объяснить, почему, собственно, он произвел его в таковые, поставив в один ряд с его же, чеховскими персонажами. Что это? Литературный прием? Расчет на индульгенцию (извините, мол, если что не так)? Судите сами:

«Я хочу сказать Вам вот еще что, Антон Павлович: театр, который Вы пишете, – это сама *хрупкость*, и меня всегда подкупала атмосфера, которой проникнуты Ваши пьесы. Вот он, великий персонаж, созданный Вами, – атмосфера, некий туман, внутри которого люди ведут себя, как призраки, неспособные общаться, вечно скользящие по рельсам, которые никогда не пересекаются, персонажи, перемещающиеся в параллельных мирах, персонажи, сломленные с самого начала, с мига их вступления на сцену, персонажи, вечно растерянные от того, что с ними происходит...»²

Наверное, неисчерпаемое желание продлить Чехова в себе, побыть с Чеховым наедине так или иначе объясняет нашу необходимость в нем как в собеседнике, друге, советчике – человеке, который тебя обязательно поймет, который тебе непременно посочувствует. В каждом из нас сохраняется маленький Ванька Жуков, корпящий над письмом на деревню дедушке. И это, в сущности, хорошо – особенно в закатные для цивилизации дни. Современным мирянам, населяющим планету, все больше не хватает наивности хотя бы для того, чтобы элементарно уцелеть, сохраниться как вид.

Новая чеховская пьеса Матея Вишнека по мотивам «Чайки» начинается, заметьте с того, чем кончается «Вишневы сад»: со стука топора. Выяснится: это Костя (где-то за сценою) рубит дрова для обогрева жилища. В первой же ремарке, среди прочего, значится и чучело чайки. И еще к столу прислонена чья-то трость (помните?). И уже висит (или еще висит?) непременное чеховское ружье, из которого Костя, вероятней всего, *до сих пор* не застрелился... Еще никто ничего не произнес, не разъяснил, а *та история*, история чеховских Треплева и Нины, похоже, почти закончена и, похоже, не вчера. И еще одна ремарка о Нине несколькими строками ниже: «*Останавливается перед зеркалом, как перед дверью, открытой в прошлое*». В зеркале, кстати, она и увидит в начале Костю с охапкою дров. Здесь уже можно дать занавес и выходить на поклонны. А фразы (привет от Чебутыкина!): «...может быть, мне только снится, что я ушел?», «...странное дело, чем больше я отдаляюсь от тех, от кого хотел бежать, тем острее чувство, что на самом деле я на пути обратно...» И подаренные Тригориным Костиной маме часы, которыми она «очень дорожила», – еще один привет из дома Прозоровых. Вишнек, в отличие от Треплева, явно умеет писать пьесы. Впрочем, его Треплев, видимо, тоже писать умеет, вот, например, его

¹ Дневник О. Л. Книппер в форме писем к А. П. Чехову. Запись от 19 авг. 1904 г. // Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 2004. С. 384.

² *Вишнек Матей*. Машина Чехов. М.: Комментарии, 2009. С. 7.

определение метели: «Снег повздорил с ветром...» (см. рассказ Чехова «На пути»). Да и Тригорину с ним тоже надо потягаться: у Чехова при виде чучела чайки ее «не помнит» Тригорин, у Вишнека – Треплев. Но и это еще не всё: у Чехова Нина не раз произносит – «Я – чайка...», у Вишнека – «...я же буря, Костя, я же метель... Потому и спрашиваю тебя... Ты меня еще любишь?» Вот вам – еще один «сюжет для небольшого рассказа», на сей раз – от домнула (он же месье) Вишнека, румына, живущего в Париже.

У Чехова ненастным вечером Нина просит Треплева *закреть* дверь, чтобы никто не вошел, у Вишнека ночью, когда всюю буйствует метель, Нина просит Треплева *открыть* дверь, чтобы вошел Борис Николаевич и чтобы Костя убил его. А для проверки просит Костю выстрелить в чучело:

«ТРЕПЛЕВ. Эту чайку я уже убил один раз...»

НИНА. Я хочу, чтобы ты убил ее еще раз. Стреляй! Я хочу быть уверена, что ружье стреляет. *Треплев прицеливается и стреляет в чучело чайки.*

НИНА. Ты промазал. Ты не попал!»

Не попал в чучело, но попал в цель: ответом на неудачный выстрел стало (по)явление Тригорина.

3-я картина у Вишнека – совсем без слов, одна сплошная ремарка. Главное в ней, что явившийся из ночной метели Тригорин (или призрак его) ничуть не изменился, остался в том же – минус пятнадцать лет – состоянии. Он вернулся, чтобы забрать свою трость (сцена та же, что у Чехова, дубль 2), которая простояла здесь эти пятнадцать лет. Трость ничуть не изменилась и ее хозяин тоже. Прошло пятнадцать лет, но собака (еще одна ремарка) все еще воеет по ночам (помните слова Сорина?), хочется думать, что это *все та же* собака... И та же цитата застыла в памяти: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». Этот персонаж, выходя, ошибся дверью, войдя в новый сюжет со старыми, прежними намерениями. Сейчас, спустя пятнадцать лет после *той* истории, Костя скажет Нине: «...я впервые принимаю тебя в свою жизнь, потому что ты никогда не была по-настоящему моей женщиной, Нина... Ты была всей моей жизнью, но моей женщиной не была...» И когда Нина просит Треплева остановить громко бьющие часы, мы понимаем: она просит его остановить, задержать, притормозить, стреножить, *убить* наконец ВРЕМЯ. Покушение на *Время* почище будет, чем покушение на *Чайку*! А может, и то и другое – в одном? А может, из трех слагаемых ВРЕМЕНИ – прошлого, настоящего и будущего – Нина предлагает вычесть одно из них? Только какое? Вопрос пострашнее, чем на ЕГЭ!.. В любом случае, фамилию Тригорин можно было бы поменять на Тривременин: что там – три горя, вот три времени – это слишком много! Итак, Нина и Треплев у Вишнека, получается, герои с настоящим и будущим, а вот Тригорин – только с прошлым, зазеркальный персонаж. Костя тоже дорожит *своим* прошлым, каждый год заново перестраивая никому не нужный домашний театр. Нина решительно восстает против собственного прошлого, отрицает его: «Хочу, чтобы время оставило меня в покое... И вот это зеркало тоже, его надо чем-то закрыть. (*Снимает шаль.*) Закроем его моей шалью. Хочу, чтобы зеркала тоже оставили меня в покое...» Зеркала в доме закрывают, когда, в нем, как известно, находится покойник. Кто он? Неубитый Тригорин? Невывороченное из сознания и памяти прошлое? Чучело чайки?.. Образ зеркала постепенно трансформируется внутри данного сюжета:

«ТРИГОРИН. ...Ваша литература, Константин Гаврилович – это нарциссизм... вы писали, чтобы сохранять внутреннее зеркало, в котором отражается единственно ваше эго...»

Костя останавливает-таки часы, но они неожиданно выказывают своенравие и начинают бить снова, обозначая уже свое, *не то* время. ВРЕМЯ взбунтовалось, оно протестует против привычного, нормального хода (повсюду революции!). Нина, отрицая прошлое, отвергает и прежний символ: она уже не *Чайка*, она – *Сова*: «Отец рассказывал мне, совы, когда чувствуют опасность, когда их преследуют ловцы, прикидываются мертвыми и так спасаются от своих немилосердных врагов... И я тоже сова, Костя, я – как они, понимаешь? Я пришла сюда, чтобы притвориться мертвой, чтобы меня не настиг ловец, который преследует меня пятнадцать лет...» Чайка Нина готова стать даже Совой, лишь бы избежать гибели. Стрелку на тех же часах, спустя

какое-то время, будет передвигать еще и Тригорин. И становится понятным, что *здесь* играют со ВРЕМЕНЕМ, как *там*, в чеховской «Чайке», играли в лото «длинными осенними вечерами», а Нина, все еще *та* Нина, никак не может стать *этой* и играючи играет то в Чайку, то в Сову... Моральные права двух мужчин на Нину остаются *неподеленными* целых пятнадцать лет; за окном – не только падает снег, но, оказывается, еще и близится революция, а *здесь* Тригорин пьет вместе с Костей чай и со значением произносит: «...*наша* Нина всегда жила скорее в снах, чем в реальной жизни». У Треплева свой трезвый взгляд на нее: «Что Нина хотела вчера, может быть совершенно неважно сегодня». Повышенная привязанность к прошлому заставляет Нину отвечать на старые письма Кости к ней (как видите, и здесь письма!), находясь сейчас *рядом с ним* в его же доме. У Чехова «не помнит» Тригорин, заказавший изготовить чучело чайки; у Вишнека «не помнит» Треплев, что чуть ли не каждый день писал целый год письма Нине, уехавшей к Тригорину в Москву. Тут «не помнить» – не статика, не пассив, а весьма активное внутреннее действие, поступок даже.

Если тогда *там* еще менялись времена года и, соответственно, пейзажи и погода, то *здесь* время продолжает идти, но за окном – всегда зима. Время застывает... За окном – все время снег. *Замороженность* времени – и как его метафора – замерзший прямо у порога дома солдат революции.

Если вспомнить и *ту* Костину пьесу (отрывок) о Мировой душе, то возникнет соблазн соотнести каждую составную времени самих героев следующим образом: «холодно» – с прошлым, «пусто» – с настоящим, «страшно» – с будущим. Больше всего Вишnek концентрируется на «холоде», т. е. на прошлом, которое, казалось бы, должно пробуждать почти в каждом и теплые воспоминания. Но в «пустом» настоящем от прошлого «холодно», а будущее прогрессирующе «страшит», и потому по мере развития пьесы «холодная» погода постоянно меняется к худшему и само действие тоже как будто бы навечно застывает в зиме, *замерзает*. Надо ли удивляться, что замерзают и чернила в чернильнице, и Косте нечем писать новые сочинения, а Нине – запоздалые ответы на старые его письма с застывшими чувствами. Венчает здесь тему «холода» некий Человек с ружьем, своим проникновением в сюжет пародирующий, на наш взгляд, чеховского Прохожего. Человек с ружьем, тщетно пытавшийся достучаться в двери соринского дома, так и замерзает прямо у порога. И тут у Вишнека, явного мастера ремарок, присутствует одна из наиболее ярких: «*Все трое смотрят на Солдата, как замороженные. Солдат как будто бы тоже смотрит на них, потому что глаза у него широко открыты*». Революционная стихия все активней надвигается на их жизнь, по сути, подчиняя их себе и их обезличивая.

В России свои устоявшиеся ассоциации с Человеком с ружьем, напоминающие нам о революции и ее вожде. (Встреча героя погодинской пьесы «Человек с ружьем» Ивана Шадрина с Владимиром Ильичом на сцене и на экране – один из ярчайших и запоминающихся документов искусства соцреализма, по своей образной силе соперничающий со скульптурной парой мухинских Рабочего и Колхозницы. Погодинский персонаж был не только с ружьем, но и с чайником: он искал в штабе революции «кипяточек». Замерзшего Человека с ружьем у Вишнека отогреть некому: чаю здесь не подают.) Герои Вишнека, сами оказавшиеся у порога революции, хотя и в безопасном пока отдалении, тоже собираются попасть в Петербург и встретиться с Лениным, но, судя по финалу, доехать не успеют. Замерзший Человек с ружьем уже стоит за их спинами, вокруг все падает и рушится и им самим впору замерзнуть. У Вишнека начисто забыто, между прочим, знаменитое озеро: а как выразительно смотрелось бы оно зимней зимой – покрытое крепким льдом и сверкающее на солнце. Но если здесь вместо *Чайки* – чучело, то необходимость в озере попросту отпадает: чучелу ничего не нужно, кроме соломы, которой оно набито изнутри.

Пьеса М. Вишнека «Нина, или О непрочности набитых соломой чаек» – откровенная «Анти-Чайка», ибо в основе ее сюжета – отчаянно полемическая подмена символа: вместо живой парящей в небе птицы – ее чучело. Отсюда холод, мороз и снегопад – поэтический синоним молчания. Отсюда – последовательное обрушение со своих мест предметов и вещей, описанных

в ремарке начала пьесы, включая ружье, которое не стреляет, а просто падает на пол с глухим стуком. Отсюда – фигура замерзшего Человека с ружьем и добавим невидимое, но вполне ощущаемое: замерзшие мысли и застывшие чувства персонажей. Эпиграфом к этой пьесе, по-видимому, могли бы стать все те же чебутыкинские слова: «Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет...» Боящиеся привидений трое ее героев – сами *привидения*. Призраки. Пугала на огороде агонизирующей жизни...

В какой-то момент пылко влюбленные мужчины вроде бы даже достигают солидарности: вместе колот дрова, о чем автор извещает нас ремаркою о дружном стуке двух топоров (страшно делается при мысли, что они вот уже пятнадцать лет рубят *тот еще* Вишневы сад – и вырубить не могут); так и не поделенный на дачи Сад уходит на дрова... Юмора добавляет прямое, буквальное описание этой сцены, где, в частности, еще и пародируется диалог чеховских Нины и Треплева о деревьях, который в данном случае ведут дровосеки-интеллектуалы и от которых к концу этой сцены остаются только два силуэта, едва различимые в густом тумане. Чудная Нина внедряется сюда блестяще: «Ах, как я люблю туман! Всю свою жизнь я фактически прожила в тумане...» Туманная эмблематика присутствует и в лирических ее откровениях: «...от шанса познакомиться с одним из великих у меня затуманилось в мозгу...» Существование и развитие в сюжете пьесы Вишнева такого лирического «треугольника» начинает кренить его к другому, уже послереволюционному в России времени – времени «Циников» А. Мариенгофа, например. Разительно станет меняться *этот* Треплев: увлекся «хождением в народ», от чего его, правда, по собственному же признанию, «выпотрошило». Там добросовестнейший Шамраев потрошил убитую Костей чайку, чтобы изготовить из нее чучело; *здесь* сам охотник, похоже, начал «очучелевать»: как в «Чайке» Чехова несколько чаек, так и в «Нине» Вишнева, похоже, уже два чучела. Чайкина эмблематика, видоизменяясь, продолжает действовать...

Но как бы каждый из троих ни противостоял тому или иному времени, все вместе они явно отстают от настоящего времени, не могут ни вписаться в него, ни его понять. Выведенный еще в *той* пьесе «треугольник», в *этой* постепенно становится всё более Бермудским – втягивающим, засасывающим в себя, не обещая свободы от психологического плена.

Надо сказать, философствования интеллигентных дровосеков и примкнувшей к ним артистки хоть о революции и бедном народе, хоть о дадаизме могут восприниматься только с юмором (на что, собственно, и нацелен сам автор пьесы, вспомните само ее название: «Нина, или О непрочности набитых соломой чаек»), за вычетом, пожалуй одного пассажа, который необходимо процитировать:

«Т р и г о р и н . . . Надо быть начеку, Константин Гаврилович... Страна вот-вот превратится в огромное поле боя... Европа тонет, но, по-видимому, без России ей не утонуть... только вместе с Россией... Я бы сказал, что в тот момент, когда Европа решила покончить с собой, она стала искать камень, камень потяжелее, чтобы с этим камнем не шее утонуть быстро и надежно... и камень, который она нашла, – это Россия...»

Когда целая Европа готовится к самоубийству, тут уж не до одинокого бедного русского.

Чехов и политика – вещи, как известно, несовместные. Любая, даже самая благородная попытка политизировать поэтический сюжет остается художественно уязвимой: поэту – поэтово, а дровосеку – дровосеково, и никак иначе. О «закате Европы» задолго до призрачного Тригорина говорил реальный Шпенглер, а о «грядущем Хама» – реальный Мережковский. Замерзший перед дверью в соринский дом в пьесе Вишнева солдат может восприниматься реальным полпредом этого Хама, призраком «заката», вплотную приблизившегося к порогу.

Дело не в характере и не в чертах данного конкретного персонажа, дело в том, что его устами глаголет истина. Сегодня, по прошествии 120 лет со дня написания чеховской пьесы, переживши и войны, и революции и сделавшись в нашей «обновленной» очередной революцией стране «камнем потяжелее», недружно идя ко дну вместе со сбрендившей Европой, мы еще отчетливой видим разницу между вольной птицей и набитым соломой чучелом и еще больше нуждаемся в *Чайке* и нескончаемом ее полёте...

Виктор Гульченко

Нина, или О непрочности набитых соломой чаек

Перевод с румынского Анастасии Старостиной

Действующие лица

НИНА (Нина Михайловна Заречная)

ТРЕПЛЕВ (Константин Гаврилович, или Костя)

ТРИГОРИН (Борис Алексеевич)

СЦЕНА 1

Усадьба ТРЕПЛЕВА. Гостиная: диван, кресло-качалка, низкий чайный столик, стол, заваленный книгами и рукописями, и т.п. На стенах: часы с боем, зеркало, афиша в рамке, чучело чайки, охотничье ружье...

К столу прислонена трость.

В окне – магическое зрелище снегопада. За домом слышно тюканье топора.

Стук в дверь. Пауза. Кто-то подходит к окну, постукивает по стеклу, заглядывает внутрь.

Пауза. Дверь отворяется. Входит НИНА, в изнеможении. Лунатическим взглядом окидывает комнату, прижимая к груди пачку писем.

НИНА (*рассеянно, сама с собой*). Я снова в этом доме, который покинула пятнадцать лет назад... Зачем я вернулась сюда? Может, мне не надо было возвращаться... (*Зовет Треплева.*) Костя!.. Костя-я-я! (*Сама с собой.*) Мне сказали, что он все так же живет здесь... что он одинок...ни одной близкой души рядом, ни жены, ни детей... Даже прислуги нет... Сам рубит себе дрова... Сам стряпает... (*Смотрит на книги и рукописи на столе.*) И пишет... пишет, как безумный... день и ночь... (*Подходит к лестнице на второй этаж.*) Костя!.. (*Останавливается перед зеркалом, как перед дверью, открытой в прошлое.*) Костя, где ты?

Входит КОСТЯ с охапкой дров. НИНА видит его в зеркале.

ТРЕПЛЕВ. Нина!

НИНА. Костя!

ТРЕПЛЕВ. Нина!

НИНА. Костя!

ТРЕПЛЕВ. Это ты, Нина?

НИНА. Не смотри на меня!

ТРЕПЛЕВ. Нина, это ты?

НИНА. Не смотри на меня, не узнаешь...

ТРЕПЛЕВ (*роняет дрова. Тихо.*) Нина...

НИНА. Подойди, обними меня.

ТРЕПЛЕВ. Нина... мы не виделись пятнадцать лет...

НИНА (*резко отворачивается от зеркала*). Мне нравятся лживые зеркала... Давай вместе смотреть в зеркало... Увидишь, что мы вовсе не изменились... Только я – уже не я, а ты – не ты...

ТРЕПЛЕВ. Я прежний, Нина...

НИНА. Я очень изменилась?

ТРЕПЛЕВ. Нет...

НИНА. Как же, я постарела.

ТРЕПЛЕВ. Нет, Нина... Нисколько... Ты не можешь постареть... Это я постарел... За-

³ Matei Vişniec. Nina sau Despre fragilitatea pescăruşilor împăiaţi.

крой глаза, Нина, не хочу, чтобы ты видела меня таким... с дровами... Мне стыдно, что ты увидела меня таким... я располнел, одет, как мужик...

НИНА закрывает глаза и начинает обходить комнату, как в игре в прятки.

НИНА (*трогая предметы на пути*). Все на своих местах... Целое лето я была счастлива в этом доме... И вижу, что ничего тут не изменилось, Костя... Я узнаю вещи с закрытыми глазами... Твой стол на месте, у окна... (*Нащупывает стол и кладет на него пачку принесенных писем.*) И диван узнаю... И часы... И пианино... Только вот этого чучела здесь не было...

ТРЕПЛЕВ. Ты правда не помнишь эту чайку?

НИНА. Не помню... ничего не помню... А некоторые воспоминания чересчур... Костя... Смотри на меня... (*По-прежнему с закрытыми глазами ласкается к Косте.*) Костя, любовь моя... Я похожа на сумасшедшую, знаю... Но я хочу, чтобы ты сказал мне кое-что... сейчас... немедленно... Скажи, ты меня еще любишь?

ТРЕПЛЕВ. Скажу, если поклянешься не открывать глаза.

НИНА. Я знаю, знаю, что вопрос мой дурацкий... знаю, что он тебя ранит. Я женщина, которую ты любил, а она ушла с другим... Я женщина, которая нанесла тебе рану... Женщина, которая не давала о себе знать пятнадцать лет, не разрешала приближаться к себе пятнадцать лет... Я знаю, что это ненормально – вот так явиться, после всего, ворваться в твою жизнь... Но я же буря, Костя, я же метель... Потому и спрашиваю тебя... Ты меня еще любишь? То, что ты меня не забыл, это я знаю, Костя, я хочу, чтобы ты сказал – любишь?..

ТРЕПЛЕВ. Нина, ты вся дрожишь... Ты бы села... Может, у тебя жар? Откуда ты здесь? Ты из Москвы? Каким поездом ты приехала? Вчера поездов вообще не было... Я слышал, что в Москве происходит что-то чудовищное...

НИНА. Скажи мне, Костя, осталось ли у тебя ко мне чувство? Осталось что-то от той страсти, о которой ты столько говорил мне пятнадцать лет назад?

ТРЕПЛЕВ. Да.

НИНА. Я все еще женщина твоей жизни?

ТРЕПЛЕВ. Да. Давай я напою тебя чаем...

НИНА. Не отворачивайся, смотри на меня, я хочу, чтобы ты на меня смотрел, хочу, чтобы ты смотрел внимательно – какая я стала...

ТРЕПЛЕВ. Хорошо, Нина.

НИНА. Не опускай глаза, Костя, попробуй увидеть меня, какая я есть... Женщина, которая сейчас перед тобой, эта стареющая женщина, – все еще женщина твоей жизни?

ТРЕПЛЕВ. Я не опускаю глаз, но ты тоже открой глаза... Ты хочешь, чтобы я увидел тебя – но как, если я не вижу твои глаза?

НИНА. Я открою глаза, Костя... А ты приготовь стаканы, мы выпьем с тобой... Сдвинем стаканы... за мое... за мое возвращение...

ТРЕПЛЕВ открывает буфет, достает два стакана, наливает водку.

ТРЕПЛЕВ. За твое возвращение, Нина.

НИНА. За нас, Костя.

Они чокаются и пьют. НИНА открывает глаза и тут же начинает плакать.

ТРЕПЛЕВ. Я тебе говорил – не смотри на меня... Я тебе говорил, что я уже не тот.

НИНА. Я не оттого плачу... Я плачу, потому что мне стыдно... Потому что не умею сказать, что чувствую... И потому, что ты не хочешь обнять меня, Костя.

ТРЕПЛЕВ. Вот же, я тебя обнимаю...

НИНА. Я твоя, я вернулась, чтобы остаться, остаться с тобой, здесь, до самой смерти... Я буду твоей женщиной, Костя... только скажи, что ты снова принимаешь меня в свою жизнь...

ТРЕПЛЕВ. Да, Нина, я снова принимаю тебя в свою жизнь... А лучше сказать, я впервые принимаю тебя в свою жизнь, потому что ты никогда не была по-настоящему моей женщиной, Нина... Ты была *всей моей жизнью*, но моей женщиной не была...

НИНА. Говори, говори со мной, Костя, потому что я остаюсь с тобой и в твоём доме,

и в твоей жизни... Начиная с сегодняшнего дня я счастлива, Костя... Может, я похожа на привидение, и я устала, ужасно устала, но то, что я говорю тебе, правда... Я почувствовала, что мне надо вернуться сюда, в твой дом, и... и, главное, я не хочу никуда уходить отсюда...

ТРЕПЛЕВ. Хорошо, Нина, как ты хочешь, Нина... Тебе надо согреться... Уверен, что ты проголодалась, я приготовлю тебе чай и принесу поесть...

НИНА. Нет, я хочу только спать, Костя... Спать хочется, я устала, у меня впечатление, что я не спала пятнадцать лет... с тех пор...

Опускается на диван.

НИНА. Мне надо уснуть, прямо сейчас...

Мгновенно засыпает. Костя прикрывает ее одеялом и наливает себе в стакан еще водки. Снаружи доносится лай собаки и завывание ветра. Часы начинают бить.

СЦЕНА 2

Несколько часов спустя. ТРЕПЛЕВ покачивается в кресле-качалке, глядя на Нину. НИНА, спящая на диване, вздрагивает.

НИНА. Костя!

ТРЕПЛЕВ. Да?

НИНА. Мне страшно.

ТРЕПЛЕВ. Я здесь, Нина.

НИНА. Я долго спала?

ТРЕПЛЕВ. Нет.

НИНА. Что ты делаешь? Пишешь?

ТРЕПЛЕВ. Нет... Да... Я взялся было писать и задремал...

НИНА. А что это за шум?

ТРЕПЛЕВ. Это ветер... Поднялась метель... Идет снег и метет метель... Снег повздорил с ветром... Из-за чего, не знаю. Ветер разозлился на снег и взметывает его с земли, посылает обратно в небо... Рассорились небо и земля... Конец света...

НИНА. Чьи это собаки так лают... твои? Или, может, это волки?

ТРЕПЛЕВ. Это собаки, которые боятся волков. В эту ночь их все боятся.

НИНА. И мне страшно.

ТРЕПЛЕВ. У тебя нет поводов для страха, Нина. Ты вернулась домой. Ты у себя дома, в тепле... Я затопил везде, во всех комнатах, можешь ходить, где хочешь, и не простудишься... Я согрел воду, можешь принять горячую ванну... а после можешь снова лечь спать, спи, сколько хочешь, потом будем завтракать вместе, а потом...

НИНА. Думаешь, поезда ходят в такую погоду?

ТРЕПЛЕВ. Нет, поезд, которым ты приехала, был последний, что смог выехать из Москвы... И до завтра, я думаю, снега навалит под самую крышу...

НИНА. Это хорошо, Костя, я только того и хочу, я хочу, чтобы снег совсем нас завалил.

ТРЕПЛЕВ. Да, нас совсем завалит.

НИНА. Я хочу, чтобы мы остались тут, укрытые навсегда ото всех.

ТРЕПЛЕВ. Да, Нина.

НИНА. Обещай мне, что никогда никому не откроешь дверь.

ТРЕПЛЕВ. Никогда никому не открою дверь.

НИНА. Хочу, чтобы весь этот дом засыпало, замело, а мы – внутри... Хочу, чтобы мы пробыли под снегом всю зиму... и чтобы поля вокруг превратились в ледяное море... а весной чтобы дом, как огромный ледяной куб, пустился по волнам, а мы – внутри...

ТРЕПЛЕВ. Да, Нина, если ты так хочешь. Мы исчезнем, как ты хочешь, из мира.

НИНА. Ты – единственный человек на земле, который меня любил по-настоящему, Костя.

ТРЕПЛЕВ. Не знаю...

НИНА. Да, да, это так.

Пауза. Шум разыгравшейся метели.

НИНА. Прочти мне страничку из того, что ты написал, Костя.

ТРЕПЛЕВ. Я прочту, но не знаю, понравится ли тебе.

НИНА. Да, да, понравится.

ТРЕПЛЕВ. Мои рассказы не очень-то любят... Мои книги не продаются... Мне все время говорят, что я пишу так, что никто не понимает.

НИНА. Прочти мне что-нибудь из того, чего никто не понимает, Костя. Теперь у моей жизни один-единственный смысл, все, чего я хочу, – это понять тебя.

ТРЕПЛЕВ читает.

ТРЕПЛЕВ. Вот, наконец, день ухода, все собрались попрощаться со мной, я обнимаюсь со всеми, беру чемодан и ухожу, удаляюсь от дома, где родился, от места, где я жил, удаляюсь от прошлого, чтобы начать настоящее, чтобы прожить свою давнюю-давнюю мечту, уход, чтобы начать путешествие, о котором грезил, путешествие моих снов. Но чем дальше я отхожу, тем больше охватывает меня какое-то беспокойство. Того, что я физически оторвался от дома, где жил, как будто недостаточно, есть некоторое ощущение, что часть меня осталась там, мне даже делается страшно – может быть, мне только снится, что я ушел? Я оборачиваюсь, чтобы еще раз взглянуть на дом, ставший иллюзией, точкой на горизонте, все мои по-прежнему там, перед домом, машут белыми платочками, отец, мама, братья, сестры, только белые точки, но они все прощаются со мной, пока я отдаляюсь от них и тоже становлюсь для них малюсенькой точкой, которая волочит малюсенький чемодан к линии горизонта. Я бодро шагаю, все дальше от прошлого и от дома, все обитатели которого еще смотрят мне вслед, но что-то, что-то меня беспокоит. Я правда ухожу или мы только отпечатались в каком-то совместном сне? Не знаю, ничего не знаю, мне кажется, так или иначе, что я совершаю какое-то чрезмерное физическое усилие. Я боюсь, что двигаюсь, как во сне, как в каком-то плотном тумане. И все же я иду, я ощущаю настоящую усталость, усталость – не иллюзия, она доказывает, что это мне не снится. Хотя иной раз сны, особенно когда они переходят в кошмары, дают нам ощущение усталости, выматывают нас, пусть мы лежим в постели и не шевелимся... Вот я уже очень далеко, совсем далеко, я иду уже три дня. Это была моя мечта – уйти, оставить дом, место, где я родился, бежать, в сущности, вот только, странное дело, чем больше я отдаляюсь от тех, от кого хотел бежать, тем острее чувство, что на самом деле я на пути обратно... Я ухожу или собираюсь вернуться домой? Или, может быть, я кружу в небе и всего-навсего описываю круги, то большие, то маленькие, вокруг своего дома, вокруг места, которое я ненавижу больше всего на свете, но которое неотвратимо ношу в себе, в глубине себя, потому что оно не покидает меня никогда... Как отдалиться от точки, которую всегда носишь в себе, как отдалиться от центра мира, если он – это ты сам? Любое путешествие есть перемещение по кругу, как при таком условии отдалиться от центра круга?

Пауза.

НИНА. Ты пишешь для философов, Костя.

ТРЕПЛЕВ. Не знаю...

НИНА. Ты пишешь не для нынешних людей, ты пишешь... для мира, который еще не родился.

ТРЕПЛЕВ. И при всем том я пишу, что чувствую.

НИНА. Твои слова меня всегда пугали. И в то же время у меня такое впечатление, будто я нахожу себя в словах, которые пишешь ты. Который час?

ТРЕПЛЕВ. Три часа ночи.

НИНА. Мне кажется, кто-то смотрит на нас через окно.

ТРЕПЛЕВ. Все окна замерзли, они в ледяных узорах, ничего через них не видно.

НИНА. И все же мне кажется, что какой-то человек подсматривает за нами сквозь ледяные узоры. Перед тем, как проснуться, я увидела кошмар. Мне приснилось, что сюда пришел Борис Алексеевич Тригорин.

ТРЕПЛЕВ. *Еще не пришел.*

НИНА. Мне показалось, что я слышу, как он стучит в окно.

ТРЕПЛЕВ. Тебя лихорадит, Нина. И ты все время думаешь о Тригорине.

НИНА. Мне показалось, что я слышу, как он зовет. Открой дверь, мне кажется, он ходит вокруг дома, как безумный. Ты слышишь, как он кричит?

ТРЕПЛЕВ. Это ворон каркает.

НИНА. Ворон? Ворон каркает среди ночи?

ТРЕПЛЕВ. Вороны каркают, совы ухают. Когда природа впадает в бред, как сегодня, птицам тоже становится страшно...

НИНА. Это правда, Костя, что пятнадцать лет назад ты хотел вызвать его на дуэль?

ТРЕПЛЕВ. Да.

НИНА. Ты хотел его убить, да?

ТРЕПЛЕВ. Да, я хотел его убить. Хотя мне очень нравится то, что он пишет, я хотел его убить.

НИНА. Из-за меня?

ТРЕПЛЕВ. Да.

НИНА. Тогда я могу попросить тебя убить его сейчас?

ТРЕПЛЕВ. Да, я это сделаю.

НИНА. Вон из того охотничьего ружья убей его, Костя. Если он вдруг придет сюда и постучит в дверь, открой и пусти пулю ему в грудь.

ТРЕПЛЕВ. Так я и сделаю.

НИНА. Когда ты стрелял из ружья последний раз? Ты уверен, что оно стреляет?

ТРЕПЛЕВ. Да.

НИНА. Оно заряжено? Я хочу посмотреть, как ты его заряжаешь.

ТРЕПЛЕВ заряжает ружье.

ТРЕПЛЕВ. Вот, готово.

НИНА. Проверь его в деле.

ТРЕПЛЕВ. Здесь, в доме?

НИНА. Да, выстрели в это чучело чайки.

ТРЕПЛЕВ. Эту чайку я уже убил один раз...

НИНА. Я хочу, чтобы ты убил ее еще раз. Стреляй! Я хочу быть уверена, что ружье стреляет.

ТРЕПЛЕВ прицеливается и стреляет в чучело чайки.

НИНА. Ты промазал. Ты не попал!

Дверь распахивается от порыва ветра. Снег врывается в комнату. Потом – темнота.

СЦЕНА 3

Призрачная атмосфера. ТРЕПЛЕВ замедленными движениями пересекает комнату, закрывает дверь, потом зажигает керосиновую лампу. НИНА садится к пианино и начинает играть. ТРЕПЛЕВ ставит лампу на пианино и стоя слушает, как играет НИНА.

Пока НИНА играет, дверь тихо открывается. Мы видим фигуру ТРИГОРИНА на пороге. Персонаж, которого мы видим, выглядит, как пятнадцать лет назад, как будто призрак из другой истории пришел посмотреть на дом, где он пережил сильные чувства.

Одетый в белый летний костюм, Тригорин проходит по комнате, перелистывая какую-то книгу. Находит нужную страницу, нужный абзац, читает: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее».

ТРИГОРИН несколько раз повторяет эту фразу и оглядывается. Он очевидно не видит ни НИНЫ, ни ТРЕПЛЕВА.

Как будто нашел, что искал, ТРИГОРИН берет прислоненную к столу трость и выходит. Дверь за ним закрывается.

СЦЕНА 4

Часы бьют семь.

НИНА. Костя, останови, прошу тебя, эти часы.

ТРЕПЛЕВ. Хорошо.

НИНА. Невыносимо. Всякий раз, как они начинают бить, меня просто душит. Столько шума, так действует на нервы... Как будто время нас подгоняет, щелкает секундами. Отбивают часы, отбивают половину часа, и четверть отбивают... это уж слишком, ей-богу... И логику их я не понимаю, в четверть бьют один раз, в половину – два раза, в три четверти – опять один раз, но другим тоном...

ТРЕПЛЕВ останавливает маятник.

НИНА. Уф, так лучше. Не знаю, как ты мог их выносить, эти часы, столько лет... Даже их тик-так царапает барабанные перепонки. Зачем это надо, чтобы тебя каждую секунду оповещали, что время идет.

ТРЕПЛЕВ. Эти часы – подарок Тригорина маме. Мама ими очень дорожила.

НИНА. Пожалуйста, Костя, останови все-все часы в этом доме. Не хочу слышать, как идет время. Мне нужна тишина...Хочу, чтобы время оставило меня в покое... И вот это зеркало тоже, его надо чем-то закрыть. *(Снимает шаль.)* Закроем его моей шалью. Хочу, чтобы зеркало тоже оставило меня в покое... Пусть исчезнут из моей жизни все эти предметы, которые действуют мне на нервы... Не хочу больше читать газеты, не хочу больше получать писем, не хочу больше видеть в этом доме книг Бориса Алексеевича Тригорина. Не хочу, чтобы со мной говорили о театре, не хочу видеть фотографии на стенках... Но может быть, я слишком много от тебя требую, Костя?

ТРЕПЛЕВ. Что же, я сделаю все в точности, как тебе угодно.

НИНА снимает афишу в рамке, где изображена она, и вешает ее лицом к стенке.

НИНА. Знаешь, Костя, всякий раз как ты был тайком в зале, я это чувствовала... В первые годы, когда я выходила на сцену, даже в самых захолустных городишках, первым делом я должна была удостовериться, что тебя нет среди зрителей... Потому что когда я чувствовала тебя в зале, я всегда играла плохо и мне делалось дурно... Зачем ты преследовал меня первые годы, Костя?

ТРЕПЛЕВ. Потому что у меня в голове мутилось от ярости. Потому что я не хотел верить, что ты оставила меня ради Тригорина... Я был самолюбив и зол, я был страшно унижен... И к тому же я чувствовал к тебе желание, Нина... Я желал тебя исступленно, неистово, и мне невыносима была мысль, что ты предпочла делить постель с Тригориним... Ты единственная женщина, к которой я чувствовал то, что называется *страсть*... Страсть не имеет ничего общего с любовью. Она снадает тебя изнутри и соседствует со смертью...

НИНА. А теперь в тебе нет желания.

ТРЕПЛЕВ. Есть.

НИНА. Нет.

ТРЕПЛЕВ. Подумай, Нина, ты ворвалась снова в мою жизнь двенадцать часов назад... Ты не знаешь, что говоришь, и в любом случае не ведаешь, чего хочешь. Мне же невдомек, что произошло между тобой и Тригориним... Вижу только, что ты неотступно думаешь о нем и ждешь, что он приедет за тобой... И ты еще спрашиваешь, есть ли во мне желание... Ладно, хорошо, желания нет.

НИНА. Иди, иди ко мне, милый мой Костя. Я вижу, что ты совершенно не изменился, нисколечко...

ТРЕПЛЕВ садится в кресло-качалку, НИНА гладит его по голове.

ТРЕПЛЕВ. Нет, я нисколечко не изменился.

НИНА. Бывает и так, Костя. Такова жизнь... Иногда хочется забыть какие-то чувства, какие-то страсти, хочется стать яснее, мудрее... но в глубине души мы остаемся прежни-

ми... Вот сейчас ты в точности такой, каким я тебя знала... Гордый, необузданный, красивый... но одинокий...

ТРЕПЛЕВ. Так или иначе, ты меня никогда не любила.

НИНА. Не знаю, что сказать тебе, Костя... Да и не знаю хорошенько, что значит слово *любовь*... В этом доме, когда мне было девятнадцать лет, мне пришлось выбирать из двоих... Я была такая молодая, жадная до жизни... я спешила жить... не могла терять времени, я хотела, чтобы жизнь моя была большим пламенем, чтобы весь мир был у моих ног, незамедлительно... А вы, вы с Тригориным, оба притягивали к себе и оба обещали небо в алмазах... но небеса у вас были разные и звезды разные, каждый обещал мне свой мир... Ты был молод, хорош собой, беден, самолюбив, одинок, несколько загадочен и в стороне ото всех других... Ты хотел, чтобы я была твоей музой, вдохновительницей, чтобы помогла написать бессмертное творение... Ты видел во мне только выражение абсолюта, преломление твоих мечтаний, я была для тебя грезой, идеальной женщиной, идеалом... Ты не видел во мне ничего физического, *материального*, нет, я была только плодом чувств, заботливо выращенным в твоей голове... И когда ты говорил со мной, ты впадал в экзальтацию, тебя раздражало, если я не понимала кое-какие твои фразы, если до меня не доходили иные из твоих идей... И ты ужасно злился, когда я тебя перебивала, предлагала лучше пойти танцевать, чем все время умствовать о философии, о литературе, о политике... Да, я была для тебя своего рода сентиментальной утопией... И я уверена, что если бы мы стали близки, после *физического* жеста ты бы невероятно разочаровался... А в доме был еще Тригорин, друг твоей матери, любовник твоей матери... образованнейший человек, который говорил... только о банальных вещах. Он был уже известным писателем, но ему, казалось, претила собственная известность... Все, чего он хотел, – это спокойно пойти на рыбалку и попить чаю со мной, послушать, что говорю я... Да, он любил слушать меня, все, что я говорила, его занимало, и он засыпал меня вопросами обо всем, о том, что мне снилось, о моей матери, о том, какая обстановка у меня в комнате, какие платья висят в шкафах... Не знаю, помнишь ли ты, что у меня в те времена был пудель, который ходил со мной повсюду. Так вот, Тригорин стал лучшим другом моему пуделю. А когда моя кошка родила котят, Тригорин каждый день хотел знать, как поживают котятка, сколько их, что они едят, как играют, что я собираюсь с ними делать... Видишь ли, Костя, тогда мне казалось гораздо интереснее болтать о банальных вещах с большим писателем, чем философствовать с молодым человеком, у которого был блестящий ум, но который не выходил из безвестности...

Часы вдруг начинают ходить и бьют два раза.

Нина выбегает с криком, как безумная.

СЦЕНА 5

Ночь, снежная буря. НИНА бежит по снегу. ТРЕПЛЕВ бежит следом с фонарем и шубой.

ТРЕПЛЕВ. Нина... Нина... ты простудишься... вернись в дом, пожалуйста.

НИНА. Я же велела тебе их остановить... Велела остановить эти часы, которые плюют кровью.

ТРЕПЛЕВ. Какие часы? О чем ты? Часы я остановил...

НИНА. Остановил, а они бьют... Как ты можешь говорить, что остановил, когда они только что отбили половину часа?

ТРЕПЛЕВ. Я ничего не слышал, Нина...

НИНА. Ты ничего не слышал... Часы бьют, а ты не слышишь... Или может быть, ты хочешь сказать, что они бьют только в моей голове, ты это хочешь сказать?

ТРЕПЛЕВ. Нина, давай вернемся.

Нина останавливается перед занесенным снегом помостом. Обрывки занавеса плещут по ветру.

НИНА. Что это?

ТРЕПЛЕВ. Это *наш* театр... Не узнаешь? Это сцена, которую я построил для тебя... тут ты играла в первый раз – перед моей матерью и перед Тригориним...

НИНА. Не может быть... Все так сохранилось?.. Я думала, остались одни руины...как эти доски не сгнили от дождя и снега, за столько зим?

ТРЕПЛЕВ. А я... я все перестраиваю каждое лето...

НИНА. Зачем?

ТРЕПЛЕВ. Не знаю... Это место... эта пустая сцена... это мой храм... Говорят, в Японии когда-то синтоистские храмы разрушали каждые тридцать лет и строили точно такие же... Вот что примерно я делаю с *нашим* театром...перестраиваю его каждый год, потому что... он мне дорог... потому что он живой.

НИНА забирается на покрытую снегом сцену.

НИНА. Это самая прекрасная сцена, на которую я когда-либо всходила... Ах, Костя, как бы я хотела снова играть здесь, для одного тебя...Для тебя и для этих воронов, которые кружат и кружат над *нашим* театром...Поднимите занавес! Пусть придет его величество Ветер и поднимет занавес...Пусть его величество Ветер, который шелестит в лесной листве, сыграет нам увертюру... Ваше величество, вы самый прекрасный оркестр... вот наконец-то настоящий театр... идет снег, и миллионы снежинок составляют декорации... а в зрители мы пригласим всех бродячих собак из окрестностей... Собак, кошек, лис, воронов...они будут моими зрителями... Добро пожаловать...а если в лесу еще остались олени, пусть тоже приходят, я приму их с любовью... Оленей и сов... Ах, как мне нравятся совы, совы – замечательные зрители... Отец рассказывал мне, совы, когда чувствуют опасность, когда их преследуют ловцы, прикидываются мертвыми и так спасаются от своих немилосердных врагов... И я тоже сова, Костя, я – как они, понимаешь? Я пришла сюда, чтобы притвориться мертвой, чтобы меня не настиг ловец, который преследует меня пятнадцать лет... Скажи, Костя, на каком языке говорят совы? Болотные совы... Я хочу позвать их на помощь... Научи меня говорить с ними.

ТРЕПЛЕВ. Сложи руки вот так... и скажи... уху-уху... звук должен идти из глубины груди... уху-уху...

НИНА. Спектакль начинается... пусть пробьет гонг... я буду говорить на свином языке...

КОСТЯ ставит фонарь на краю помоста, взбирается на сцену и накидывает шубу НИНЕ на плечи. Потом три раза бьет в гонг.

НИНА. Как ты добр со мной, Костя... А я такая плохая актриса... Как это возможно, объясни мне – быть безумно влюбленной в театр и притом быть плохой актрисой?

ТРЕПЛЕВ. Неправда, Нина, ты никогда не была плохой актрисой.. Ты просто всегда была сама собой...

НИНА. Как подумаю обо всех этих убогих сценах с запахом керосина и плесени... обо всех этих провинциальных театрах – прямо-таки бараках, рассадниках крыс, где я играла перед толпой пьяных чиновников, отупевших конторщиков и грубых офицеров... Как вспомню эти липкие взгляды, которые меня раздевали, примеривались к груди, залезали под юбки... Я так и слышу: они плюют на пол и рыгают, говорят громкими голосами, обмениваясь сальными шуточками... И до сих пор у меня в ушах стоит их свист и хохот...и топот сапог, когда они входили в театр, как стадо, и толкались, чтобы занять лучшие места...Вот как материализовалась моя мечта...В таких театрах заставлял меня играть Тригорин...а сам говорил все время... подожди, подожди, в один прекрасный день тебя заметит известный критик, тебя заметит директор крупного театра... режиссеры будут биться между собой, чтобы заполучить тебя... Но никто так и не стал биться, чтобы заполучить меня... никто... Какой монолог хочешь послушать, Костя? Монолог Федры? Монолог Джульетты? Хотя нет, я сама придумую для тебя монолог... Монолог пустой сцены... Хочешь? Или монолог снежных хлопьев, монолог обледеневшего занавеса, монолог бесконечной ночи... Или монолог эхо... (*Напевает какую-то мелодию.*) Монолог эхо, которое разбивает сосуль-

ки под стрехой... Напиши что-нибудь для меня, Костя... Напиши что-нибудь здесь, на снегу... Смотри, какая замечательная белая страница – этот наш театр... Напиши что-нибудь сосулькой... Пожалуйста... Начертай на снегу короткое стихотворение, хайку...

ТРЕПЛЕВ берет сосульку у НИНЫ из рук и начинает выводить на снегу буквы.

Сцена темнеет, атмосфера соскальзывает в сон. За сценой сверкает множество глаз. Проступают головы зверей, как будто они пришли по приглашению в театр: олени, волки, собаки, лошади, лисы, рыси, совы...

СЦЕНА 6

Те же декорации, то же время дня, что в Сцене 1.

В комнате никого. Снаружи все так же идет снег. Раздается стук в дверь. Несколько мгновений спустя чья-то тень преникает к окну, пытается заглянуть внутрь, стучит в стекло. Снова стук в дверь. Дверь открывается, входит ТРИГОРИН с огромным чемоданом.

ТРИГОРИН. Константин Гаврилович, вы тут? *(Оставляет чемодан у двери, делает несколько шагов.)* Может быть, мне не надо было приезжать... Тем более по такой погоде... Константин Гаврилович... *(Приостанавливается у зеркала, снимает с него шаль, вдыхает ее запах.)* Константин Гаврилович... *(Останавливается у настенных часов, убеждается, что они стоят, вынимает часы на цепочке, смотрит, переводит стрелки на больших часах и запускает маятник.)* Есть кто дома?

ТРЕПЛЕВ *(выходит из кухни с дымящейся чашкой в руке)*. Добрый день, Борис Алексеевич...

ТРИГОРИН. Фух. Рад вас видеть, Константин Гаврилович... Как Нина?

ТРЕПЛЕВ. Хорошо.

ТРИГОРИН. А я так волновался... чуть с ума не сошел. Тем более что в Москве такое творится... Вот, я привез вам газеты... Массовое дезертирство в армии, армия хочет революции... Три дня назад в Санкт-Петербурге гарнизон стрелял в толпу, но на другой день солдаты перешли на сторону революционеров... Думаю, что сейчас, когда мы с вами разговариваем, царь готовится отречься от престола... Как будто в России мало бед, еще и эта... А вы, я вижу, почти не изменились, Константин Гаврилович.

ТРЕПЛЕВ. И вы тоже, Борис Алексеевич. И вы тоже.

ТРИГОРИН. Ну нет... Я изменился... Не забывайте, что я постарше вас... Хотя у мужчин, которые перевалили за вторую половину жизни, разница в возрасте сглаживается...

ТРЕПЛЕВ. Снимайте шубу, Борис Алексеевич. И садитесь. Я вас ждал... Сегодня утром, когда я ставил самовар... я приготовил три чашки...

ТРИГОРИН. Нина спит?

ТРЕПЛЕВ. Спит, да.

ТРИГОРИН. Сильно кашляла ночью?

ТРЕПЛЕВ. Совсем не кашляла.

ТРИГОРИН. Она не простудилась?

ТРЕПЛЕВ. Нет, она не простудилась, вот только вечером не хотела ничего есть.

ТРИГОРИН. Она убежала, как безумная, прямо в том платье, в каком была на сцене. Без перчаток, безо всего, в легком пальтишке... Даже меховые сапожки не надела, ушла в легких туфельках, которые вовсе не держат тепла.

ТРЕПЛЕВ. Но я подозреваю, что вы привезли ей все, что надо...

ТРИГОРИН. Да... Привез... привез... *(Открывает чемодан, достает халат и тапочки.)* Вот ее фланелевый халат, она ходит в нем дома... Можете положить его ей на край постели, пусть найдет, когда проснется... *(Треплев берет халат.)* У вас тут холодновато.

ТРЕПЛЕВ. Принесу дрова и затоплю.

ТРИГОРИН. Представляю себе, что сейчас она не хочет меня видеть.

ТРЕПЛЕВ *(подавая ему чай)*. Да. Она даже просила меня убить вас, если вы сюда явитесь.

ТРИГОРИН. М-да, она так всегда, склонна к эксцессам... (Отхлебывает чай.) Хорош... Такой ваша матушка заваривала... В Москве в лавках ничего не найдешь, ни чаю, ни сахару... Зато я нашел все же бутылку водки... Да, *наша* Нина всегда жила скорее в снах, чем в реальной жизни.

ТРЕПЛЕВ. А вы, похоже, жить без нее не можете.

ТРИГОРИН. Не знаю, не знаю. Сначала – да, мне так казалось, что я не смог бы жить без нее... Подумать только, что здесь, в этом доме, я в первый раз это почувствовал... Ведь в этом доме я познакомился с Ниночкой... в этом доме, куда ваша матушка приглашала меня каждое лето... и где я предал всех... Несмотря на это я чувствую, что дом мне не враждебен...

ТРЕПЛЕВ. Да, этот дом всегда был таким... привечал всех и каждого... Машины гости, пожив здесь, чувствовали себя так хорошо, что не хотели уезжать... я просто с ума сходил... Когда мать была здесь, у меня не было ни единой спокойной минутки в собственном доме...

ТРИГОРИН. Я всегда задавал себе вопрос... почему нам так нравится глядеть на дома, входить внутрь? Я способен часами ходить по улицам и глядеть на дома... особенно на дома в провинции... Смотрю на дома, сравниваю... Один нравится, другой обдает холодом, отталкивает...

ТРЕПЛЕВ. Может быть, потому, что дома... это как женщины...

ТРИГОРИН. Да, бесспорно, это ответ. Дома – как женщины, то есть ты чувствуешь желание в них жить или нет... Угощайтесь, я привез вам коробку сахара. Я люблю очень сладкий чай, вероятно, так меня приучила ваша матушка.

ТРЕПЛЕВ. Благодарю, Борис Алексеевич, но вы это напрасно...

ТРИГОРИН. Мне говорили, что после смерти Ирины Николаевны вы взялись обрабатывать землю, бок о бок с мужиками. Это правда?

ТРЕПЛЕВ. Правда.

ТРИГОРИН. И вам от этого стало легче? Это пошло вам на пользу?

ТРЕПЛЕВ. Нет... это меня выпотрошило... Но в то же время... помогло забыть... Сначала я хотел подражать Толстому... хотя на самом деле я искал ощущения физической усталости... потому что иначе не мог уснуть... мозг вечно бдил и пережевывал одни и те же, одни и те же мысли... Выход был либо в физической усталости, либо в самоубийстве...

ТРИГОРИН. Скажите, Константин Гаврилович... вы всегда питали ко мне чувство ненависти... Оно осталось?

ТРЕПЛЕВ. Не знаю. А вы ее еще любите, Борис Алексеевич?

ТРИГОРИН. Не знаю... В то лето я любил ее, это наверняка... А потом любовь перешла в некое чувство вины. Признаюсь вам, потому что с годами все, в чем я был уверен, размылось, выветрилось... Знаю одно: это создание все еще меня волнует... Хм, вот вы и стали нашим конфидендом, хотя это последняя роль, которую я бы вам отвел... Но поскольку Нина все равно пришла к вам, скажу вам кое-что еще... я думаю, что все эти пятнадцать лет, притом что физически она была со мной, в мыслях Нина никогда не покидала вас...

ТРЕПЛЕВ. Не так уж и много в качестве утешения... по правде сказать... Я бы решительно предпочел поменяться с вами ролями.

ТРИГОРИН. Вы уверены, Константин Гаврилович? Есть такие мужчины, которые предпочитают весь свой век страдать из-за *далекой* женщины, чем изо дня в день переносить жизнь с женщиной реальной. Когда большая любовь проходит мимо, когда ты из-за женщины агонизируешь годами, разве это не сообщает тебе ореол, поднимающий тебя в собственных глазах? Когда избегаешь пошлости и размывания чувств, когда сохраняешь отношения платоническими, тем самым только накапливаешь внутреннее богатство... В любом случае, в данный момент мы находимся как раз в ситуации обмена ролями. Потому что Нина приехала сюда жить с вами, насколько я вижу.

ТРЕПЛЕВ. Кто знает, зачем она приехала сюда, Борис Алексеевич. Что Нина хотела вчера, может быть совершенно неважно сегодня.

Входит НИНА в домашнем халате, привезенном ТРИГОРИНЫМ. Но она не хочет замечать, что ТРИГОРИН находится здесь.

НИНА. О, какие у тебя круги под глазами, Костя... Ты не спал ночь...

ТРЕПЛЕВ. Нина, у нас гость...

НИНА. Ах, как хочется есть! Волчий аппетит.

ТРЕПЛЕВ. Поешь, что привез нам Борис Алексеевич... Хлеб, сахар, халва...много всего такого...

НИНА. Я с этим человеком не разговариваю. Этот человек для меня не существует. Скажи ему, Костя, прошу тебя, что он для меня больше не существует.

ТРЕПЛЕВ *(Тригорину.)* Довожу до вашего сведения, Борис Алексеевич, что вы больше не существуете для вашей жены Нины Михайловны.

НИНА. Впрочем, это чудовище не вступало со мной в официальные отношения. Скажи ему, Костя, что для меня он всего лишь ужасное чудовище.

ТРЕПЛЕВ. Для вашей жены, с которой вы, Борис Алексеевич, не оформляли отношений, вы всего лишь ужасное чудовище.

НИНА. И это еще мягко сказано... чудовище – мягко сказано про того, кто паразитировал на мне, на моем восхищении к нему... на том, кому я принесла в жертву мою невинность, мое простосердечие, лучшие годы юности... Он держал меня в своих лапах, всю, свежую и наивную, пятнадцать лет... Я была ему игрушкой, вещицей для удовлетворения его фантазий...

ТРЕПЛЕВ. Прошу меня простить, я должен принести дрова.

ТРЕПЛЕВ выходит, и тут же раздается стук топора.

НИНА *(помолчав)*. Ты привез мне меховую шапку?

ТРИГОРИН. Привез, Ниночка.

НИНА. И теплые перчатки?

ТРИГОРИН. Да, Ниночка.

НИНА. И мою розовую сумочку с притирками и парфюмом?

ТРИГОРИН. Да, она в чемодане.

НИНА. Ты понимаешь теперь, как сильно ты меня ранил?

ТРИГОРИН. Да что же я такого сделал? Ничего, кроме того, что делаю всегда, написал какой-то несчастный рассказик...

НИНА. Уйди. Уйди сейчас же.

ТРИГОРИН выходит. Через несколько мгновений раздается стук двух топоров, колющих дрова.

НИНА открывает привезенный ТРИГОРИНЫМ чемодан и начинает одеваться.

СЦЕНА 7

Во дворе ТРИГОРИН и ТРЕПЛЕВ колют дрова. Идет снег.

Они работают сосредоточенно, поочередные взмахи топоров напоминают механический балет.

ТРИГОРИН. Что это за дерево? Ель?

ТРЕПЛЕВ. Нет, яблоня.

Стучат топорами.

ТРИГОРИН. Вы срубили яблоню?

ТРЕПЛЕВ. Яблоня была больная...

ТРИГОРИН. Больная – чем?

ТРЕПЛЕВ. Пауки напали и сожрали ее всю.

Поочередно стучат топорами.

ТРИГОРИН. Знаете, Константин Гаврилович, в прошлом году, или в позапрошлом, я читал сборник ваших рассказов...

ТРЕПЛЕВ. И что?

ТРИГОРИН. Замечательно.

Стучат топорами.

ТРИГОРИН. И на Нину они произвели впечатление.

ТРЕПЛЕВ. Правда? Она тоже прочла?

ТРИГОРИН. Но это литература не для сегодняшнего дня.

ТРЕПЛЕВ. А для кого же я пишу, по вашему мнению?

Стучат топорами.

ТРИГОРИН. Не знаю. Вы пишете для странных людей, для людей, которые еще не родились. Надо иметь некоторую подготовку, чтобы вас понять...

Стук топоров. ТРЕПЛЕВ не отвечает.

ТРИГОРИН. Вы правы... Тупой труд идет человеку на пользу.

Стучат топорами.

ТРЕПЛЕВ. Вы не так держите топор... Перехватите его повыше... Вот так...

Стучат топорами.

ТРИГОРИН. Мерси.

ТРЕПЛЕВ. Чем вы обидели Нину? (*Продолжают колоть дрова.*) Борис Алексеевич, вы не отвечаете? Почему она так настроена против вас?

ТРИГОРИН. Чем обидел? (*Раскалывает еще полено и останавливается.*) По-моему, я сделал непоправимую глупость...

Туман начинает обволакивать ТРЕПЛЕВА и ТРИГОРИНА. Постепенно остаются только два силуэта в тумане.

ТРИГОРИН. Какой туман! Как будто ночь наступает...

Слышен голос Нины.

НИНА. Костя... Где ты? Что за туман! (*Смеется.*) Такое впечатление, что я на пароходе... Где ты, я тебя не слышу?

ТРЕПЛЕВ. Мы здесь, Нина. Накололи дров на два дня...

НИНА. Когда я была маленькая, отец велел мне беречься тумана... Он говорил: смотри, когда туман, цыгане крадут детей... Интересно, что я никогда не встречала никого, кто бы пожаловался, что цыгане украли у него ребенка... И при всем том вечно говорят, что цыгане крадут детей. Вы где, мамелюки?

ТРЕПЛЕВ. Мы тут.

ТРИГОРИН. Мы тут.

НИНА. Но вы двое что-то украли у меня, это верно... Только я не знаю, что... Ах, как я люблю туман! всю свою жизнь я фактически прожила в тумане... Вот, уже совсем ничего не видно... Какой густой туман, его можно есть ложкой... Борис Алексеевич Тригорин, не отдадите ли вы мне, прямо сейчас, те пятнадцать лет молодости, которые вы у меня украли? Я совсем не была готова к такому грабежу... Когда вы приехали сюда, пятнадцать лет назад, и я впервые увидела вас, я была уже без ума ото всего, что вы писали... Я никогда не была знакома с настоящим писателем, даже с каким-нибудь второразрядным, и от шанса познакомиться с одним из великих у меня затуманилось в мозгу... Нет, конечно, в моей жизни был один писатель, Костя, друг детства... но он не шел в счет, потому что писал только для меня... Я читала все книги Бориса Алексеевича Тригорина, а познакомиться с ним лично – это граничило с чудом. Более того, я воображала себе, что у такого значительного писателя и жизнь похожа на сказку. Но Борис Алексеевич в жизни оказался просто бирюком... он хорошо себя чувствовал, только когда сидел дома, в своей комнате, за рабочим столом, с разложенными бумагами... и марал бумагу до бесконечности, страница за страницей... иногда на него находило, и он рвал бумаги и бросал на пол... не говоря уже о том, что в беседе его коньком были жалобы на боль в пояснице и на то, что табак, которым он набивал трубку по тридцать раз на день, становится все хуже...

Слышен крик оленя.

НИНА. Слышите? Как будто бы охотничий горн. Кто же это охотится в тумане, Костя?

ТРЕПЛЕВ. Это крик одинокого оленя... он заблудился... или ищет пищу... Часто случается зимой, что медведи, олени и лисы кружат вокруг дома.

Из тумана выступает голова оленя с великолепными рогами.

НИНА. Здравствуйте, господин олень... Вы пришли на мой спектакль? Подойдите сюда, смелее... Вы одинокий олень, да? Как вам удастся быть таким красивым? Это от одиночества?

ТРИГОРИН подходит к НИНЕ, обнимает за плечи.

НИНА. Не прикасайтесь ко мне, Борис Алексеевич...

Олень исчезает.

НИНА. Видите, что вы наделали? Как только вы касаетесь чего-либо, кроме бумаги, пера и чернильницы, тайна исчезает...

ТРИГОРИН. Умоляю тебя, Нина, прости меня...

НИНА. Ты хотел, чтобы я родила тебе ребенка, и даже ребенок родился мертвым... Кому еще глоток? *(Нина потрясает бутылкой водки, привезенной Тригориним.)* Никому? *(К исчезнувшему оленю.)* За твоё здоровье, изумительное создание, исчезнувшее навек!

ТРЕПЛЕВ подходит к Нине, которая делает глоток и протягивает ему бутылку. ТРЕПЛЕВ тоже пьет и протягивает бутылку ТРИГОРИНУ.

ТРЕПЛЕВ. Выпьете?

ТРИГОРИН, не говоря ни слова, берет бутылку и пьет. Откуда-то издали раздаётся выстрел.

НИНА. Слышите? Охотники вышли из засады... Они предпочитают охотиться при тумане, когда легче подходить к зверям... Или это цыгане, которые идут красть заблудившихся детей... Вот, я вижу, как они выходят из леса и держат путь к деревне... Туман – идеальное время для воров и грабителей... Конокрады тоже предпочитают туман... И убийцы предпочитают туман... Как получается, чтобы эта тонкая дымка, эти прозрачные и полные поэзии клубы провоцировали на преступление? Борис Алексеевич... Константин Гаврилович... может быть, все же вы решитесь на дуэль из-за меня? Из-за меня или... просто ради удовольствия выстрелить друг в друга? Костя, у твоей матери было два пистолета в изящном футляре красного дерева с сафьяновой отделкой... Они остались?

ТРЕПЛЕВ. Да.

НИНА. Ты помнишь, Костя, пятнадцать лет назад ты был в ярости, когда я уходила с Борисом Алексеевичем... ты был, как безумный, ты был, как дикий зверь... Что осталось от этой ярости? Вся развеялась? Ну же, прошу тебя, вызови на дуэль Бориса Алексеевича и пусти ему пулю в лоб... Я хочу видеть, как взорвется его мозг... А потом мы закопаем его на опушке леса... или на берегу озера... Столько народа умерло за последние три года в России, что никто, абсолютно никто не спохватится, если он исчезнет из мира... Борис Алексеевич, когда вы уезжали из Москвы, вы сказали кому-нибудь, куда вы едете? Кто-нибудь знает, где вы сейчас?

ТРИГОРИН. Нет...

Еще один выстрел доносится из глубины леса.

НИНА. Вот видите... Никто не знает, что Борис Алексеевич находится здесь, куда нога его не ступала пятнадцать лет... И потом его наследие такое богатое, такое прекрасное... набралось на полное собрание сочинений. *(К Тригорину.)* Или вы хотите еще помарать бумагу, Борис Алексеевич?

ТРИГОРИН. Да нет, не то чтобы. Может, и правда я написал достаточно...

НИНА. Вы вежливы до отвращения... Неслучайно никто никогда не хочет причинить вам вреда... Вот и Костя предпочел, пятнадцать лет назад, пустить пулю себе в грудь, а не попытаться убить вас... Пойдем в дом, Костя, а Бориса Алексеевича оставим тут, в тумане, колоть дрова до скончания времен.

НИНА уходит.

ТРЕПЛЕВ. Не нравятся мне эта стрельба в лесу. *(Делает еще глоток и протягивает бутылку Тригорину.)* Это не охотничье ружье...

ТРИГОРИН. Везде полно дезертиров... И в Москве тоже... Я слышал, что и в селах пошаливают...Надо быть начеку, Константин Гаврилович... Страна вот-вот превратится в огромное поле боя... Европа тонет, но, по-видимому, без России ей не утонуть... только вместе с Россией...Я бы сказал, что в тот момент, когда Европа решила покончить с собой, она стала искать камень, камень потяжелее, чтобы с этим камнем не шее утонуть быстро и надежно... и камень, который она нашла, – это Россия...

ТРЕПЛЕВ. Не знаю, что и думать, Борис Алексеевич... А если революция все-таки – единственное для нас благо на все времена?

ТРИГОРИН. Вы действительно верите в революцию?

ТРЕПЛЕВ. Уф... Нет... Или...

ТРИГОРИН. Революции никогда до добра не доводили... Единственная революция, которую надо совершить человечеству, – это убедить людей быть более гуманными.

Набирают в охапку наколотые дрова.

ТРЕПЛЕВ. Почему вы говорите, что вы совершили непростительную глупость?

ТРИГОРИН. Да я напечатал в одной газете дурацкий рассказик... историю неудавшейся актрисы... А Нине почудилось, что в героине можно узнать ее.

Третий выстрел звучит в лесу. ТРЕПЛЕВ и ТРИГОРИН возвращаются в дом, нагруженные дровами.

СЦЕНА 8

Ночь. Сидя за столом, ТРЕПЛЕВ читает, при свете керосиновой лампы, привезенные ТРИГОРИНЫМ газеты. Слышен вой ветра.

Из соседней комнаты выходит ТРИГОРИН в наброшенной на пижаму шубе.

ТРИГОРИН. Прошу прощения, Константин Гаврилович, который час? Мои часы стали... вероятно, от холода...

ТРЕПЛЕВ. Не знаю... Нина попросила меня остановить все часы... Думаю, полночь уже была...

ТРИГОРИН. Что вы делаете, пишете?

ТРЕПЛЕВ. Нет, читаю газеты, что вы привезли... Прочел, что в Москве закрылись все театры...

ТРИГОРИН. Да, это ужасно... Все напуганы и ждут восстания... Какого восстания, однако, неясно... Россия плохо начала этот век... Сначала проиграли войну Японии, а теперь того и гляди проиграем и Германии... Ох, не знаю, что со мной, не могу заснуть...

ТРЕПЛЕВ. Разогрейте себе чаю.

ТРИГОРИН. А как свистит ветер в ушах – не переставая... И какой сухой свист...Мне всегда было трудно с этими загородными шумами... особенно по ночам... То собаки лают, то дурацкие петухи поют ... Я слышу даже хищных птиц, как они охотятся в темноте... Не знаю уж, почему, но весь этот концерт для меня – источник тревоги... К тому же в доме на всем – печать вашей матушки... Я не думаю, что вы сможете когда-нибудь быть счастливы с Ниной, если останетесь здесь...

ТРЕПЛЕВ. Дом, населенный привидениями, знаю.

ТРИГОРИН. Да, именно это я хотел сказать...Вы были так любезны, что предложили мне спать в комнате вашей матушки... но... мне кажется, что она тоже в комнате и следит за мной... Я предпочту спать на кухне... если позволите взять кресло-качалку... Перейду на кухню и буду спать в кресле.

ТРЕПЛЕВ. Конечно, берите его... Я вас понимаю... И мне случается то в одной, то в другой из комнат встретить призрак матери... непременно с одним из ее возлюбленных, и я вечно им мешаю... Вижу, как она сидит за пианино, вижу, как сидит на диване, как пьет чай,

а чаще всего слышу, как она жалуется... Когда жарко, плачется, что жарко, когда холодно, – что холодно, когда нет гостей, жалуется на скуку, когда гости есть, особенно летом, плачется на усталость и что дома очень много народа... Вы любили мою мать?

ТРИГОРИН. Трудно было не любить вашу матушку... Хотя это выматывало... Особенно из-за ее недовольства всем, как вы изволили заметить... Она считала, что это несчастье – быть великой актрисой, потому что была вынуждена играть, кроме всего прочего, комедию – представлять знаменитость... Она никогда не бывала довольна тем, что окружена поклонниками, потому что ее утомляло все время блистать и быть любезной... она никогда не была довольна успехом, потому что приходилось играть одну и ту же пьесу двести или триста раз, а это ей наскучивало...

ТРЕПЛЕВ. Да, правда, ей быстро все надоедало...а мне она никогда не радовалась, я слишком быстро рос, как она говорила, и ее это нервировало – глядя на меня, она как будто глядела в зеркало и видела, что старится... Хочу вам кое в чем признаться, Борис Алексеевич...С уходом матери я испытал большое облегчение...

ТРИГОРИН. Не говорите так, Константин Гаврилович, это кощунство...

ТРЕПЛЕВ. И все же так оно и есть... Я стал чувствовать себя по-настоящему свободным только после смерти матери...и только когда она умерла, у меня появилась смелость писать то, что я по-настоящему хотел написать... Но вы правы, когда говорите, что она оставила мне в наследство многовато привидений... в этом доме живут и призраки людей, которых я хорошенько не знал... призраки людей, оставшихся для меня чужими... призраки ее бесчисленных любовников, ухажеров и приятелей, которые приезжали на денек-другой, а оставались в конце концов на неделю или на две... до сих пор вижу, как они обжирались и напивались, кривлялись и остряли, чтобы развлечь мою мать... она не могла путешествовать одна или одна приезжать сюда на вакации... От этого все между нами и расстроилось.

ТРИГОРИН. Такой уж она была создана...Ей нужна была свита, несколько юношей, которые бы вздыхали по ней, и даже несколько компаньонов, при условии чтобы они были старые, глупые и безобразные, чтобы как-нибудь случаем не затмить ее...

ТРЕПЛЕВ. И не будем забывать, что здесь гостит и ваш призрак, Борис Алексеевич... Поаккуратнее, когда переходите из комнаты в комнату – как бы не столкнуться с собственным призраком...

ТРИГОРИН. Представляю, каким воспоминанием я для вас остался – более чем неприятным...

ТРЕПЛЕВ. Нет... Пока вы не отняли у меня Нину, вы держались скорее скромно, вы были почти невидимы, все время то на рыбалке, то на прогулке, вы уходили в одиночестве в лес, и всегда с вашим знаменитым блокнотом...

ТРИГОРИН (*достаёт блокнот*). Вот как этот...

ТРЕПЛЕВ. Мать просто приходила в отчаянье и говорила: «От него положительно больше толка в Москве, чем здесь, на даче...» На самом деле, я не люблю этот дом... Пока была жива мама, я не находил тут себе места, а после ее смерти никто никогда не приезжал меня проведать... до вчерашнего дня...

ТРИГОРИН. Сколько раз вы неудачно пытались покончить с собой, Константин Гаврилович?

ТРЕПЛЕВ. Два раза.

ТРИГОРИН. Первый раз я помню...В те времена я довольно часто приезжал сюда, с вашей матушкой и с актерами из труппы Художественного театра... Как вы были молоды, сколько экзальтации... когда мы сидели за столом, все вызывало у вас протест, вы были одержимы *маман*, которая не только не удосуживалась читать ваши рассказы, но еще и критиковала их на публике с каким-то тайным садизмом... припоминаю, что вы попытались тогда пустить пулю себе в сердце, так?

ТРЕПЛЕВ. Так.

ТРИГОРИН. И что произошло? Не попали?

ТРЕПЛЕВ. Да, пуля прошла по касательной, остался безобразный шрам...

ТРИГОРИН. Помню-помню... И помню, в каком отчаянье была ваша матушка... Вы заболели, у вас была лихорадка, начался бред, а Ирина Николаевна всю ночь просидела с вами, говорила и говорила, и умоляла ее простить...

ТРЕПЛЕВ. Да, это был первый раз, что она отдала мне двадцать четыре часа из своей жизни...

ТРИГОРИН. Шрам остался?

ТРЕПЛЕВ. Да. А что?

ТРИГОРИН. Так, простое любопытство... Но я вас покидаю – вижу, вы читаете газеты... Пойду лягу на кухню...

СЦЕНА 9

ТРЕПЛЕВ за столом, читает газеты. Входит НИНА.

НИНА. Костя...

ТРЕПЛЕВ. Да?

НИНА. Я не могу заснуть без тебя.

ТРЕПЛЕВ. Нина... Нина, мы же никогда не спали вместе...

НИНА. Не могу заснуть в твоей комнате без тебя...

ТРЕПЛЕВ. Тебе надо выпить горячего чаю... Ты все время мерзнешь, Нина... Не хочешь ли перейти в мамину комнату? Она свободна, Тригорин ее не выносит и перебрался на кухню.

НИНА. Нет, я хочу спать в твоей комнате... но при тебе... я буду поджидать минуту, когда ты захочешь ко мне прикоснуться...

ТРЕПЛЕВ. Не могу к тебе прикасаться, когда Тригорин храпит на кухне.

НИНА. Костя, это правда, что ты несколько раз пытался покончить с собой?

ТРЕПЛЕВ. Только два раза.

НИНА. Но первый раз – не из-за меня...

ТРЕПЛЕВ. Да, первый раз – из-за мамы.

НИНА. Потому что *маман* тебя не любила?

ТРЕПЛЕВ. Да.

НИНА. А потом, второй раз, это из-за меня.

ТРЕПЛЕВ. Да.

НИНА. Потому что я тебя не любила?

ТРЕПЛЕВ. Да.

НИНА. Но почему, Костя, ты хочешь умереть всякий раз, как тебя не любит женщина?

ТРЕПЛЕВ. Не знаю. Это что-то подспудное, сильное. Чувствую, что задыхаюсь, – и тогда хочу умереть.

НИНА. К счастью, с тобой это случилось только два раза.

ТРЕПЛЕВ. Да...

НИНА. И каждый раз ты стрелял в себя из одного и того же пистолета?

ТРЕПЛЕВ. Да.

НИНА. Можешь мне его показать, Костя?

ТРЕПЛЕВ. Если тебе угодно...

ТРЕПЛЕВ приносит запыленный ящик, вытирает пыль и открывает. В ящике лежат два пистолета.

ТРЕПЛЕВ. Вот он...

НИНА. Ты уверен, что не другой?

ТРЕПЛЕВ. Уверен.

НИНА. Но они же одинаковые...

ТРЕПЛЕВ. Не совсем... Смотри, видишь, на одном выгравирована черепаха, а на другом – лев.

НИНА. А почему ты выбрал черепаху?

ТРЕПЛЕВ. Не знаю...может быть, потому, что я всегда чувствовал себя пленником своего рода замедленности...

НИНА. Покажи мне шрам...

ТРЕПЛЕВ. Нина...

НИНА. Прошу тебя, Костя... покажи мне шрам... Куда ты стрелял?

ТРЕПЛЕВ. Первый раз хотел пустить пулю в сердце, а второй раз – в голову.

НИНА осматривает шрам на голове ТРЕПЛЕВА, за левым ухом.

НИНА. Сердце покажи тоже.

ТРЕПЛЕВ. Нина, мне холодно...

Под нажимом НИНЫ ТРЕПЛЕВ расстегивает рубашку. НИНА снимает с него рубашку и нежно исследует, а на самом деле, ласкает шрам на ребрах.

НИНА. Странно...

ТРЕПЛЕВ. Что же странного?

НИНА. Почему ты стреляешь в сердце, когда хочешь покончить с собой из-за мамы, и стреляешь в голову, когда хочешь покончить с собой из-за меня?

ТРЕПЛЕВ. Не знаю...

НИНА. Я предпочла бы, чтобы было наоборот... Но может быть, именно это тебя и спасло... Так или иначе, стреляешь ты из рук вон плохо...

ТРЕПЛЕВ. Да, правда... Я всегда был нелепым созданием...нелепым и неловким... Даже и мои рассказы... это всегда промашки... царапины на листе бумаги... ни в кого никогда не попадали мои слова...

НИНА покрывает поцелуями шрамы ТРЕПЛЕВА.

СЦЕНА 10

Часы бьют два раза. НИНА, спящая на диване, вздрагивает. ТРЕПЛЕВ, который спал, уронив голову на стол, тоже просыпается.

НИНА. Я знаю, кто это сделал...

ТРЕПЛЕВ. Что? Кто?

НИНА. Это Тригорин. По ночам он ходит по дому и снова запускает часы.

ТРЕПЛЕВ. Не думаю.

НИНА. Да-да... Он просто жить не может, если каждую секунду не знает, который час. Я с ума сходила от этого... И сейчас все то же, он прекрасно знает, что я не хочу знать, который час, и потихоньку пробирается во все комнаты и запускает часы...

Еще одни часы бьют где-то на верхнем этаже. Входит ТРИГОРИН. Он небрит, лицо искажено... Такое впечатление, что прошло несколько дней с момента его предыдущего появления.

ТРИГОРИН. Который час? Я слышал шаги вокруг дома... Что это за шумы? Это не ветер, это шаги...

НИНА. Костя, скажи Борису Алексеевичу Тригорину, что я разможжу ему голову, если он еще пустит в ход какие-то из часов.

ТРЕПЛЕВ. Борис Алексеевич, вы, может быть, не расслышали, что сказала Нина, но вы рискуете головой, если будете еще интересоваться категорией времени...

ТРИГОРИН. Вы правда ничего не слышите? Мне кажется, кто-то стучит в окно...

ТРЕПЛЕВ. Нет, мы ничего не слышим...

ТРИГОРИН внезапно бросается на колени перед НИНОЙ, обнимает ее колени.

ТРИГОРИН. Ниночка, давай вернемся в Москву... Вернемся к нам домой, Ниночка, тут, в этом месте есть что-то зловещее... Опять кто-то стрелял из ружья...

НИНА. Костя, скажи Борису Алексеевичу Тригорину, что он не имеет права ни говорить со мной, ни прикасаться ко мне. Скажи ему, что для меня он только насекомое, которое

раздулось самым ужасным образом, и, не будь оно таким большим, я бы с омерзением раздавила его ботинком.

ТРЕПЛЕВ. Борис Алексеевич Тригорин, вы уж на меня не обижайтесь, но я должен сообщить вам очень-очень дурную вестъ. Нина Михайловна, которая была вашей женой пятнадцать лет и которая уже двадцать четыре часа, как стала моей женой, считает вас отвратительным насекомым, несколько великоватым, чтобы его можно было раздавить... И кроме того, Нина Михайловна категорически запрещает вам обращаться прямо к ней в ее присутствии.

НИНА. Спасибо, Костя. Поди сюда, я хочу, чтобы ты меня обнял и поцеловал.

ТРЕПЛЕВ. Нина, я не могу целовать тебя при насекомом.

ТРИГОРИН. Слава богу, у нас обоих есть чувство юмора... Пойду опять лягу... Не осталось водки в бутылке?

ТРЕПЛЕВ. Нет, пусто...

ТРИГОРИН. А нет у вас случаем небольшого запаса? Не могу уснуть, если не отхлебну глоток...

ТРЕПЛЕВ. Нету, Борис Алексеевич... Нет никакого запаса... Должен объявить вам, что у нас вообще нет ничего из питья и еды, разве что немного чаю и немного сахара... Завтра мне надо будет пойти на охоту, принести зайца или лань на обед...

НИНА. Теперь и я слышу шаги...

ТРИГОРИН. Что я вам говорил? Я был прав.

Все трое слушают в молчании.

НИНА. Слышите?.. Кто-то ходит вокруг дома... Я слышу, как скрипит снег под ногами... Я слышу шаги... И это не один человек, их много... Не двигайся, Костя... Борис Алексеевич, да не волнуйтесь же вы так... Слышите? Кто-то открыл дверь... Смотрите-ка, эти люди стояли в очереди, чтобы войти в дом... Борис Алексеевич, не бойтесь... У этих людей нет дурных намерений... Они пришли на экскурсию в музей... А мы – просто три восковые фигуры... Видите, как они на нас смотрят... Костя, Борис Алексеевич, только не шевелитесь... Стойте так, не мигайте... Не дышите... Смотрите-ка, они пришли семьями, с бабушками и дедушками, с детьми... У них есть и экскурсовод, он им все объясняет... похоже, учитель литературы... он объясняет ученикам, что перед ними реликвии... следы мира, которого больше не существует... мира, который канул в Лету со всеми своими персонажами, со всеми страстями и иллюзиями своих персонажей... мир, который поглотили воды истории... мир, который пошел ко дну и теперь покоится, как обломки кораблекрушения, на складе мировых реликвий... ученики таращат на нас глаза... кое-кто тайком трогает нас, когда учитель смотрит в другую сторону... Да, для них мы – существа из другой эпохи... какие-то странные существа, нелепо одетые, отставшие от времени... Все, что мы думали, все, что чувствовали, все, что любили, для наших посетителей чуждо и даже забавно... Костя, ты понимаешь, что мы стали манекенами в музее прошлого... надо бежать отсюда, скорее... Надо вырваться из этого места... Поедемте в Санкт-Петербург... Я слышала, что в Санкт-Петербурге идут уличные бои, жизнь там, где люди умирают на улицах... есть, Костя, еще есть люди, которые во что-то верят, в нечто новое, называемое Революцией... Поедемте и будем биться вместе с ними, чтобы остаться живыми... Я знаю теперь, Костя, я поняла, что никогда нам не быть счастливым в этом доме... в доме, куда уже водят школьников, как в галерею отживших персонажей... Уйдемте, уйдем немедленно... Смотрите, что пишут в газете, которую привез Тригорин: в Санкт-Петербурге упразднена цензура... Теперь ты сможешь публиковать все, что хочешь, мы сможем поставить пьесу, которую ты написал для меня пятнадцать лет назад... Бульварные театры закрылись, но открываются другие... открываются пролетарские театры, театры революционные... Я хочу играть, Костя, для всех голодных, для всех униженных и оскорбленных, которые делают революцию...

НИНУ вымотала эта тирада, она ищет мужской поддержки. Поскольку ТРИГОРИН стоит к ней ближе, она слепо бросается в объятия ТРИГОРИНА. Три секунды спустя осознает

свою «ошибку», резко отталкивает ТРИГОРИНА и бросается в объятия ТРЕПЛЕВА.

ТРЕПЛЕВ (*успокаивающе обнимая Нину*). Вы верите в революцию, Борис Алексеевич?

ТРИГОРИН. Гм... Наш мир рушится, это правда...Грядет что-то незнакомое, какое-то новое безумство истории, и нас всех, может быть, сметет без жалости... да... все это я предчувствую... меня лично никогда не захватывала идея революции...

НИНА. Не слушай, Костя, что говорит этот человек... Он всегда был контрреволюционер, по природе своей... Я не встречала человека ленивее, несмотря на то, что он пишет иногда по семнадцать часов в день...

ТРЕПЛЕВ. Вы читали когда-нибудь Маркса или Ленина?

ТРИГОРИН. Читал иногда, как все, статьи Ленина... Но не думаю, что добро можно построить с помощью насилия, то есть с помощью зла... В этих революционных речах есть то, что мне не по нраву... Некая излишняя *поспешность*... Новое общество надо строить так же, как растить ребенка... нужно время, нужно терпение, нельзя перескакивать через необходимые этапы...

НИНА. Скажи мне, Костя, что мы уедем отсюда как можно скорее... Скажи, что завтра утром мы едем в Санкт-Петербург...

ТРЕПЛЕВ. Да, Нина, завтра мы едем делать революцию.

НИНА. Скажи это и Борису Алексеевичу Тригорину, чтобы он понял, раз и навсегда...

ТРЕПЛЕВ. Борис Алексеевич Тригорин, я должен вам сообщить нечто весьма важное... Я принял решение, которое может причинить вам боль... Возможно, вы скажете, что это решение не для меня... но я его принял, и это самое важное решение моей жизни... Завтра мы едем в Санкт-Петербург вместе с Ниной.

НИНА. Да, да, да! Мы едем к Ленину, мы едем к большевикам!

ТРЕПЛЕВ. Да, Борис Алексеевич, сообщаю вам самым торжественным образом, что я имею намерение вступить в политическую борьбу.

НИНА. Мы будем биться!

ТРЕПЛЕВ. Мы будем биться на стороне бедноты, на стороне дезертиров с фронта и тех, кто занят просвещением... Я слышал, что цензура упразднена...

НИНА. Ну да, это я тебе сказала...

ТРЕПЛЕВ. Я вижу, как появляются десятки новых газет... Я хочу, чтобы мои слова наконец-то чему-нибудь послужили... А Нина едет со мной...

НИНА. Прощайте, Борис Алексеевич Тригорин... Мы больше никогда не увидимся!

ТРЕПЛЕВ. Да, Нина едет со мной, потому что в этом доме мы все равно не сможем быть счастливыми...

НИНА. Из-за призрака Бориса Алексеевича Тригорина, который разгуливает тут по всем комнатам...

ТРЕПЛЕВ. Именно. И чтобы избавиться от вашего призрака, я решил начать все сначала... Я подарю этот дом приюту для сирот...

НИНА. Слышите, Борис Алексеевич? Вам придется убираться отсюда вместе с вашим призраком и оставить дом сиротам...

ТРИГОРИН. Зря я привез вам газеты.

ТРЕПЛЕВ. Борис Алексеевич, не смотрите на меня так. Я говорю серьезно. У меня осталось несколько гектаров земли, я раздам ее крестьянам... Так я останусь безо всего, я хочу одним махом ликвидировать все свое прошлое, все пережитое... Я отправлюсь в неизвестность, как Христос, безразличный ко всему дольнему... А Нина будет по-прежнему играть... Сегодня нам нужны бесплатные театры, театры для тех, кто никогда не знал, что такое надежда, театры для тех, кто были последними людьми на Руси... Мы будем играть на улицах, на площадях, на заводах перед рабочими и... (*Читает из газеты.*) И перед комитетами советов...

ТРИГОРИН. Это все-таки удивительно, сколько ерунды вы можете уместить в одной фразе...

ТРЕПЛЕВ. А если это правда, все, что я говорю, Борис Алексеевич?

НИНА. Еще бы не правда! Что значит «если это правда»?

ТРИГОРИН. И что вы собираетесь там играть, перед комитетами? Ваши герметические монологи, в которых никто ничего не понимает? Все страницы, что вы написали за последние пятнадцать лет, Константин Гаврилович, вы написали только и только для себя... Я не хочу сказать, что эти страницы плохо написаны, упаси Бог... Вот только ваша литература – это литература аутиста и эгоиста, человека, который сам себе единственный читатель... Когда вы писали ваши рассказы, вы ни разу не подумали о каком-нибудь мужике или о бедолаге-рабочем, или о жалком чиновнике... Ваша литература, Константин Гаврилович – это нарциссизм... вы писали, чтобы сохранять внутреннее зеркало, в котором отражается единственно ваше эго... Я, когда пишу, пишу словами, которые в состоянии понять любое живое создание. Кто угодно может понять мои рассказы и пьесы, любой человек, который умеет читать и слушать... Я не хочу сказать, что пишу для народа, мне не нравится, когда делают различие между умниками, которые понимают все с полуслова, и так называемым народом, которого надо кормить литературой полегче, потому что он, бедный, схватывает не так быстро... Нет, я пишу так, чтобы меня понимали без промедления, фразу за фразой... и чтобы передать сразу и мысль, и чувство. А вы, Константин Гаврилович, вы писатель-нигилист. Вас интересует скорее бессмыслица. К литературе у вас точно такое же отношение, как у анархиста – к обществу... Правила вам не нравятся, и тогда вы их разрушаете... Я слышал, что в Швейцарии, в Цюрихе, родилось новое литературное течение... и что оно начало распространяться по Европе... Течение называется *дада*, а художники, его создавшие, живописцы, поэты, писатели, называют себя *дадаистами*... Они решили наплевать абсолютно на все, что было сделано до них... на прошлое и на все законы творчества и искусства, на всю литературу, созданную до них... Может быть, настоящая революция – там... Пойду лягу... Что-то устал...

ТРИГОРИН скрывается в кухне.

НИНА. Что делать?

ТРЕПЛЕВ. Не знаю...

НИНА. Куда мы завтра поедим? В Санкт-Петербург?

ТРЕПЛЕВ. Не знаю...

НИНА. Или в Цюрих?

СЦЕНА 11

Утро. ТРЕПЛЕВ чистит охотничье ружье. НИНА роется в чемодане, привезенном ТРИГОРИНЫМ, и достает теплые вещи: рукавицы, шапку и т.д.

НИНА. Я с тобой.

ТРЕПЛЕВ. Ты замерзнешь, Нина...

НИНА. Хочу слепить снеговика!

ТРЕПЛЕВ. Там сплошной лед. Снег твердый, как камень, надо подождать, не выйдет ли солнце... Если выйдет, может, снег подтает, и тогда слепишь себе снеговика...

НИНА. Тогда я с тобой на охоту.

ТРЕПЛЕВ. Надень шерстяные носки... И теплые сапожки... Такой зимы уже много лет не было...

НИНА. Только не стреляй в лань. Не хочу, чтобы ты убивал лань. Если все равно надо убивать, убивай зайца.

ТРЕПЛЕВ. Я не убиваю, Нина, я охочусь...

НИНА. Охоться, но я не хочу видеть, как мучается животное. Тем более лань. Лани страдают больше всех, когда их убивают.

ТРЕПЛЕВ. Ты так думаешь, Нина? Что чем мельче животное, тем меньше оно страдает

от пули охотника?

НИНА. Да-да... животные – они разные... а самые особенные – лани...

ТРЕПЛЕВ проверяет ружье, надевает шубу, потом осматривает «экипировку» НИНЫ. Повязывает ей шарф вокруг ворота, прикрывая рот, чтобы она дышала теплым воздухом.

ТРЕПЛЕВ. Держи его так, хорошо? Не дыши морозным воздухом... Обещаешь? (С ружьем в одной руке, с лопатой в другой.) Идем?

НИНА (глухо, в шарф). Да...

ТРЕПЛЕВ отодвигает засов и пытается открыть дверь, она не поддается, вероятно, заваленная снегом.

ТРЕПЛЕВ. Всю ночь шел снег... Надо бы залезть на крышу, расчистить... иначе крыша рухнет...

Изо всех сил налегает на дверь. Дверь открывается, впуская холодный воздух.

ТРЕПЛЕВ пятится назад. На пороге стоит неподвижная человеческая фигура. Это человек с ружьем за спиной, обледеневший, покрытый снегом.

НИНА вскрикивает. Оба молча и неподвижно смотрят на обледеневшего человека.

На крик НИНЫ из кухни выходит ТРИГОРИН с одеялом на плечах.

НИНА. Костя...Костя... Что это, Костя?

ТРЕПЛЕВ. Не знаю... Это наверное... (Подходит к обледеневшей фигуре и трогает ее. Потом стряхивает снег с ее посиневшего лица.) Это солдат...

ТРИГОРИН тоже подходит. С помощью лопаты ТРЕПЛЕВ разбивает прозрачный слой льда, саваном прикрывший солдата.

ТРИГОРИН. Он мертв?

ТРЕПЛЕВ. Обратился в лед, бедняга... обледенел насквозь...

НИНА. Я чувствовала... Я чувствовала, как кто-то ходит вокруг дома...

ТРИГОРИН. Вот пожалуйста... Революция добралась до нас и стучит нам в дверь...

НИНА. Замолчите, Борис Алексеевич...Вы не имеете права издеваться над мертвым. (К Треплеву.) Он правда мертв?

ТРЕПЛЕВ. Борис Алексеевич, наконец-то, совершенно прав... Революция прислала нам первое послание... Да, Нина, он мертв, это ледяная статуя... Дошел сюда, вероятно, из последних сил... (К Тригорину.) Помогите мне, Борис Алексеевич, иначе мы тоже заведем...

ТРЕПЛЕВ и ТРИГОРИН берутся за солдата, как за манекен, и ставят его посередине комнаты. ТРЕПЛЕВ закрывает дверь.

Все трое смотрят на СОЛДАТА, как замороженные. СОЛДАТ как будто бы тоже смотрит на них, потому что глаза у него широко открыты.

НИНА. Мы можем что-нибудь сделать?.. Принести дрова, развести огонь...

ТРЕПЛЕВ. Подойди, Нина... Потрогай его лицо... Подойди.

НИНА. Нет.

ТРЕПЛЕВ. Потрогай.

НИНА прикасается к лицу солдата. ТРИГОРИН стучит пальцем по лицу солдата, потом по груди. Раздается сухой звук, как будто он стучит по глиняной статуе.

ТРИГОРИН. Это наверняка дезертир... Тысячи солдат сбежали с фронта и расходятся по домам пешком... Этому не повезло... Вероятно, мужичок, которого рекрутировали насильно, а он решил вернуться домой...

НИНА. Костя, попробуй хотя бы закрыть ему глаза.

ТРЕПЛЕВ пробует, но безуспешно.

ТРЕПЛЕВ. Не получается... У него веки, как из железа...

НИНА. Но надо закрыть ему глаза... Хотя бы... Костя, сделай что-нибудь...

ТРИГОРИН. Потом... когда оттаит тело... Глаза можно закрыть только сразу, как человек испустит дух, когда тело еще теплое... А у этого, чтобы закрыть глаза, надо будет пришивать веки нитками, по-другому не выйдет...

НИНА. Все, что вы говорите, Борис Алексеевич, это кощунство. У вас нет никакого религиозного чувства перед лицом смерти...

ТРИГОРИН. Есть, дорогая Нина... Уже три года, с тех пор как началась война, в моих рассказах речь идет о смерти... Может, поэтому ты решила меня бросить, я стал какой-то зловещий... Этот солдат, Нина, – только один из тех двух миллионов, что Россия потеряла за последние три года... Кто-нибудь произносит эту цифру с религиозным чувством? Знаешь, как устроена человеческая душа? Один, реальный труп устрашает, а цифра *два миллиона* остается абстракцией, никто не содрогнется...

ТРЕПЛЕВ. Он умер на ногах, с ружьем за плечами... Может быть, это он стрелял вчера в лесу... Стрелял, потому что звал на помощь...

ТРИГОРИН. Он ранен в ногу.

НИНА. Куда?

ТРИГОРИН. В левое колено... Оно у него перевязано... Кто знает, сколько дней он шел так... Вы случайно не узнаете его, Константин Гаврилович? Может, он из вашей деревни?

ТРЕПЛЕВ. Нет, не узнаю... Но все равно надо пойти в деревню и сказать людям... Может, он все-таки отсюда... Так или иначе, его надо похоронить как следует.

НИНА. Мы похороним его сами... Хотя бы это мы можем сделать для бедолаги...

ТРЕПЛЕВ. Нина, Нина... Даже этого мы не можем для него сделать... Земля так застыла, что ее не возьмет лопата... Надо подождать несколько дней, а не то и до весны, чтобы можно было его похоронить...

ТРИГОРИН. Куда мы его положим в ожидании оттепели? Отнесем пока что на кухню... Для меня это ничего – спать на кухне в обществе мертвого солдата...

ТРИГОРИН и ТРЕПЛЕВ берутся за солдата и переносят его на кухню.

НИНА. Но я не смогу спать при мертвом солдате в доме...я уйду из дому, если вы оставите его на кухне...

ТРЕПЛЕВ. Пойдем, Нина, у нас сейчас охота... Ночью мы вынесем его наружу, если тебе так угодно... Хотя и при мертвом человеке у дома не думаю, что ты сможешь уснуть...

НИНА. Как странно... Вчера мы могли сделать что-нибудь для него...

ТРЕПЛЕВ. Да... И оставили его замерзать снаружи... Примирить нас может только мысль, что он не слишком долго страдал. Говорят, что когда люди замерзают на холоде, их охватывает вялость, сонливость, и они не чувствуют никаких мучений.

ТРЕПЛЕВ и НИНА собираются выйти.

ТРИГОРИН. Вы на охоту? Желая удачи. А я буду колоть дрова... По вашей теории, Константин Гаврилович, физический труд пойдет мне на пользу.

ТРЕПЛЕВ. До свидания, Борис Алексеевич... У нас на ужин сегодня заяц...

ТРИГОРИН. Славно... Во всех сказках мира заяц – это символ забвения...Помните сказку про принца, который идет на охоту, встречает зайца и забывает вернуться домой? Забывает все и попадает в руки принцессы, живущей в стране вечной молодости, где само время застыло...

ТРЕПЛЕВ. И все из-за зайца?

ТРИГОРИН. Ну да... Из-за зайца, который перебежал ему дорогу...

НИНА. Пойдем, Костя, пойдем... Где эти зайцы, на которых ты хочешь охотиться?

ТРЕПЛЕВ и НИНА выходят. ТРИГОРИН провожает их взглядом с порога.

ТРИГОРИН. И не забывайте, что завтра вас ждет Ленин в Санкт-Петербурге...Может быть, и царь уже отрекся от престола... Торопитесь, может быть, Россия уже стала республикой...

ТРИГОРИН закрывает дверь, ставит самовар, садится за письменный стол ТРЕПЛЕВА и начинает записывать что-то в своем блокноте.

ТРИГОРИН. 26 февраля 1917... Сегодня утром мы нашли мертвого солдата, он стоял за дверью, весь обледеневший... С каким посланием явился он к нам?

СЦЕНА 12

НИНА, ТРЕПЛЕВ и ТРИГОРИН за столом, на столе – обеды зайца, которым они поужинали с превеликим удовольствием.

ТРИГОРИН. Теперь, поев заячьего мяса, должен признаться, что ничего не помню... Спрашиваю себя: почему я здесь? Знаю, что приехал несколько дней назад, но не помню, зачем.

ТРЕПЛЕВ. Вы приехали, потому что в Москве голод.

ТРИГОРИН. А вы, Нина Михайловна, вы помните, зачем вы сюда приехали?

НИНА (*Треплеву*). Этот человек говорит со мной?

ТРЕПЛЕВ. Нет, сам с собой. Теперь, когда он сыт, он в хорошем расположении духа и чувствует естественную потребность в разговоре... на философские темы, по возможности.

НИНА. Ну, а мне надо ответить на письма. Я поднимусь к тебе в комнату, Костя.

ТРЕПЛЕВ. Поднимайся, но имей в виду, что сегодня утром я нашел чернила замерзшими... Редко случается, чтобы чернила замерзли... Я тоже хотел сегодня утром кое-что написать, но в ту минуту, когда перо уткнулось в замерзшие чернила, я подумал... смотри, как хорошо, это божественный знак, знак того, что миру больше не нужны слова, это как будто Бог дунул на чернила и превратил их в черный кубик льда... а заморозив мне чернила, которыми я хотел писать, он сковал и мои собственные слова... Так что я ничего не написал... *C'est fini*... Если чернила тверды, как камень, а перо утыкается в кубик льда, это означает, что все уже сказано...

НИНА. Да, но я должна ответить на твои письма, Костя. На письма, что ты мне прислал. Ведь я знаю, что ты все еще ждешь ответа...

ТРЕПЛЕВ. На какие письма?

НИНА. Пятнадцать лет назад, когда я решила уехать с Борисом Алексеевичем в Москву, ты целый год писал мне письма, чуть ли не по письму в день... Ты не помнишь, нет?

ТРЕПЛЕВ. Не помню...

ТРИГОРИН. Зато я помню...

НИНА (*Тригорину*). Я не с вами говорю... (*Треплеву*.) Да, по письму в день... таким ты был безумцем, Костя... Вот, посмотри, они все здесь... я привезла их с собой... ни одного не забыла... россыпь слов, как горящие угли... слов, которые жгут и которые говорят о невероятном страдании... пришел час ответить на них... Теперь, когда время больше не имеет значения, я смогу тебе писать, Костя... Я отвечу на все, начиная с самого первого... Прости меня, Костя, что я не ответила тебе сразу, пятнадцать лет назад...

ТРЕПЛЕВ. Я прощаю тебя, Нина...

ТРИГОРИН. Во всяком случае, заяц был великолепный. Кто вас научил готовить зайца, Константин Гаврилович?

ТРЕПЛЕВ. Я видел, как его готовят мужики... Можно было бы и повкуснее, но на это надо время... По-хорошему, зайца надо мариновать двадцать четыре часа в постном масле и уксусе, со специями, с луком, солью, перцем, гвоздикой... Только после этого заячье мясо становится по-настоящему нежным, нежным донельзя, экстаз для вкусовых рецепторов...

ТРИГОРИН. Вы могли бы стать отличным шеф-поваром в Москве или в Санкт-Петербурге...

НИНА начинает петь с рассеянным видом и безо всякой связи с предыдущим разговором.

НИНА. Снег тает в поле...

А душа моя тает от боли.

На мою свадьбу приходят мертвые, чтобы воскреснуть,

А смерть, что смеется над воскресением,

Просит меня в жены навеки...

Тебе что-нибудь говорит эта песня, Костя?

ТРЕПЛЕВ. Нет... по-моему, я никогда такой не слышал...

НИНА. А я ее слышала один-единственный раз... Я была еще девочка, но уже знала, что в один прекрасный день встречу любовь... Песню я услышала однажды летом, когда через нас проезжали на повозках купцы из Самарканда... Они заночевали во дворе нашей усадьбы, развели костер, рассказывали разные истории и пели... Не помню их историй, только эту странную песню... И знаешь, кто пел ее детским голосом? Старая беззубая женщина... *(Поет.)*

На больших льдинах мы будем справлять свадьбу,

Блуждая по морям наугад,

Умирая, снова будем становиться детьми,

Растопится и рана, которая у меня болит,

А на воскресение я уже не приду...

Там были и еще строфы, но я их уже не помню... Не правда ли, у меня красивый голос? Я его унаследовала от своего отца... Отец хорошо пел и любил петь вместе с мужиками... Все его любили... мужики плакали, когда он все проиграл в карты, и дом, и землю... Хотели даже собрать с миру по нитке, поддержать его, но он отказался... У него был тенор... Неужели есть песни, которые умирают, Костя? Вот эта, например, ее больше никто не знает, я ее больше никогда не слышала... значит, она при смерти?

Раздается звон колокольчиков, как будто едет санная упряжка.

ТРИГОРИН. Слышите? Кажется, тройка... Может быть, снег перестал, может быть, можно на санях проехать по дороге на вокзал... Может быть, опять ходят поезда...

ТРЕПЛЕВ. Во всяком случае, месяц март недалеко... Эта зима тоже кончится, как и все другие...

НИНА. Но не для меня... мне... надо написать слишком много писем... А красота моя растаяла... Вы оба были без ума от моей красоты, а теперь не очень-то вам нравится на меня смотреть...

ТРИГОРИН. Да, но твой голос, Нина, по-прежнему великолепен...

ТРИГОРИН отирает слезу, а Нина, во внезапном волнении, гладит прядь волос, упавшую ему на лоб.

ТРЕПЛЕВ. Я все время думал, Борис Алексеевич, почему вам так нравилось соблазнять женщин...

НИНА. Потому что он всегда хочет показать, что он еще хоть куда, самый красивый, самый сильный, самый умный... А на самом деле ведет себя, как ребенок...

ТРЕПЛЕВ. Правда?

ТРИГОРИН. Не знаю... Но Нина часто бывает права...

НИНА. Такой уж он... Похвала от мужчин ему совсем неинтересна... Ни похвала, ни критика, если они исходят от мужчин... А вот к женской похвале он очень внимателен... Он прямо-таки жаждет, чтобы его хвалили женщины, оттого у него так много женских ролей... Его пьесы изобилуют женскими ролями... А всем известно, что гораздо труднее написать роль для женщины, чем для мужчины...

ТРЕПЛЕВ. У вас никогда душа не лежала к мужским компаниям, не так ли?

ТРИГОРИН. Не знаю... Но и вы, Константин Гаврилович, часто бываете правы.

ТРЕПЛЕВ. Вам никогда не нравились философские дискуссии, когда мужчины умничают, все время спорят, пьют без меры и расползаются в четыре утра из трактиров, прокуранных так, что дым можно резать ножом...

НИНА. Нет, он хорошо себя чувствует только в салоне, где хозяйка – женщина, где он окружен женщинами либо умными, либо красивыми, хотя он не против и смеси этих двух ингредиентов, красоты и ума...

ТРИГОРИН. Да, соблазнить женщину всегда было экзерсисом, который меня захватывал... Для меня соблазнение было главной составляющей того идеала, что мы нередко зовем счастьем.

НИНА. Подумать только, пятнадцать лет назад я была увлечена этим человеком, носила в себе его ребенка... Ребенка, который родился мертвым... Это было в феврале, в точности как сейчас... А ребенок родился мертвым...Предопределение...

НИНА медленно поднимается по лестнице, ведущей на второй этаж.

НИНА. Да, жизнь не удалась ни в чем... Совсем ни в чем... Даже тот шанс, который природа дает каждой женщине, – возвыситься, став матерью, – я упустила... Ребенок, который рождается мертвым, это всегда ужасный знак...Знамение судьбы... Надо только уметь его читать...

Всходит по лестнице, прижимая к себе пачку писем. Но несколько писем выскальзывают из пачки и падают на ступени.

СЦЕНА 13

ТРЕПЛЕВ и ТРИГОРИН, готовые к отъезду, сидят в пальто на чемоданах, глядя перед собой.

Слышится тиканье настенных часов.

ТРИГОРИН. Не имеет никакого смысла...

ТРЕПЛЕВ. Что, простите?

ТРИГОРИН. Это я о чернилах...

ТРЕПЛЕВ. Не понимаю.

ТРИГОРИН. Чернила, раз замерзнув, теряют все свои свойства...

Пауза.

ТРИГОРИН. Если писать чернилами, которые замерзли, а потом оттаяли, письмо выцветает сразу же, пока еще пишешь... Сразу... *(Пауза.)* Лишено всякого смысла писать чернилами, которые замерзли...

ТРЕПЛЕВ. Это вы снова запустили часы, Борис Алексеевич?

ТРИГОРИН. Нет, не я.

ТРЕПЛЕВ. Как же, ваших рук дело.

ТРИГОРИН. Нет, Константин Гаврилович, не моих.

ТРЕПЛЕВ. Как же нет, когда да.

ТРИГОРИН. Нет, Константин Гаврилович, я их не запускал.

ТРЕПЛЕВ. Как же нет, когда да.

Пауза.

ТРЕПЛЕВ. Стоит вам оказаться одному в комнате, где вас никто не видит, вы тут же запускаете все часы, настенные и другие.

ТРИГОРИН. Константин Гаврилович, не отрицаю, я иногда в жизни совершал нехорошие поступки... Но чтобы вот так, запускать в ход часы... *(Пауза.)* Не предъявляйте мне, пожалуйста, такие ужасные обвинения, я никогда не запускаю в ход остановившиеся часы.

Пауза.

ТРЕПЛЕВ. Ну, тогда прошу меня извинить.

ТРИГОРИН. Я вас извиняю.

ТРЕПЛЕВ. Видимо, эти часы делают, что хотят... Запускаются в ход, встают, снова запускаются, когда совсем не ждешь...

ТРИГОРИН. Делают, что хотят...

ТРЕПЛЕВ. Делают, что хотят...

ТРИГОРИН. Вот само определение времени...

Пауза.

ТРЕПЛЕВ. Борис Алексеевич...

ТРИГОРИН. Да?

ТРЕПЛЕВ. Нет, ничего...

Пауза. Тиканье замирает. Пауза.

ТРИГОРИН. Вот пожалуйста. Опять молчание.

ТРЕПЛЕВ. Не знаю, почему, но я всегда ставил рядом эти два феномена, молчание и снегопад...

ТРИГОРИН. Почему снег так молчалив по природе своей? Почему от него исходит больше молчания, чем от других форм материи?

ТРЕПЛЕВ. Загадка...

ТРИГОРИН. Загадка...

Зеркало на стене срывается с одного гвоздя, как будто было плохо подвешено. Качнувшись несколько раз, остается висеть косо.

ТРИГОРИН. А чего мы ждем, в сущности, Константин Гаврилович?

ТРЕПЛЕВ. Мы ждем Нину...

ТРИГОРИН. Мы ждем Нину?

ТРЕПЛЕВ. Да, мы ждем Нину...

ТРИГОРИН. Которая все еще отвечает на ваши письма?

ТРЕПЛЕВ. Я думаю, да.

ТРИГОРИН. Замерзшими чернилами?

ТРЕПЛЕВ. Я думаю, да.

ТРИГОРИН. На это ей понадобится время, по моему мнению.

ТРЕПЛЕВ. Я думаю, да.

Охотничье ружье срывается со стены и падает с глухим стуком. Персонажи остаются неподвижными.

ТРИГОРИН. Какая глупость!

ТРЕПЛЕВ. Простите?

ТРИГОРИН. Какая глупость и какая иллюзия!

ТРЕПЛЕВ. Простите?

ТРИГОРИН. Намерение сделать женщину счастливой... Какая глупость и какая иллюзия...

Пауза. Афиша вываливается из рамки и падает на пол. Пустая рамка остается висеть на стене.

ТРИГОРИН. Но она хотя бы знает, что мы ее ждем?

ТРЕПЛЕВ. Кто?

ТРИГОРИН. Она ведь знает, что нам надо уходить, так?

ТРЕПЛЕВ. Вы говорите о...

ТРИГОРИН. Хотя...

ТРЕПЛЕВ. Вы хотите сказать, что...

ТРИГОРИН. Мы ведь не знаем, с кем она уйдет...

ТРЕПЛЕВ. Нет... Да... В конце концов, я думаю, она уйдет с вами, Борис Алексеевич...

ТРИГОРИН. О нет, я уверен, что она уйдет с вами, Костя...

Чучело чайки срывается со стены и падает.

ТРЕПЛЕВ. Как подумаешь, что в прошлом году снег растаял только в апреле... и были такие сугробы...

ТРИГОРИН. Да, но в этом году все может быть по-другому...

ТРЕПЛЕВ. Конечно, все будет по-другому в этом году...

ТРИГОРИН. И весь век будет другим... Это будет век утопии... Война кончится...

ТРЕПЛЕВ. ...начнутся другие...

ТРИГОРИН. Зима простоит, может быть, сотню лет... А снег начнет таять только после того, как дух революции начнет постепенно слабеть...

ТРЕПЛЕВ. И все это время мы будем ждать Нину...

ТРИГОРИН. Да, мы будем ее ждать... будем ее ждать и любить до бесконечности... сами не понимая, почему... или, может, просто – чтобы идея любви не умерла в те времена, когда мир сошел с ума...

Слышны шаги НИНЫ. НИНА рассеянно идет вниз по лестнице, напевая песню из предыдущей сцены. Пересекает комнату, подходит к ТРЕПЛЕВУ, целует его в щеку и подает ему листок, на котором можно различить слабые следы чернил. НИНА гладит прядки волос на лбу у ТРИГОРИНА и застывает неподвижно между двумя персонажами. Все трое смотрят в пустоту.

ТРИГОРИН. Ну вот, вы получили письмо... Первое?

ТРЕПЛЕВ. Да...

Пауза. ТРЕПЛЕВ не смотрит на листок бумаги, значки на котором постепенно исчезают.

ТРИГОРИН. Почему вы его не читаете, Константин Гаврилович? Читайте...

ТРЕПЛЕВ *(не шевелясь)*. Да...

ТРИГОРИН. Так приятно получать письма... Письмо – это как окно...

ТРЕПЛЕВ. Окно куда, Борис Алексеевич?

ТРИГОРИН. В свет...

Пауза. ТРИГОРИН, как и остальные, смотрит прямо перед собой.

В комнате начинает идти снег. Хлопья медленно падают и оседают на трех персонажах.

НИНА напевает песню, почти шепотом.

Из кухни появляется Замерзший Солдат, он призраком застывает за спинами троицы.

Окно перекашивает, как картину, сорвавшуюся с гвоздя, оно косо повисает.

В идеале было бы, чтобы через косое окно виднелся косой снегопад.

Свет убывает и убывает.

КОНЕЦ

Сведения об авторах

Ауэр Александр Петрович (1948–2016) – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет» (Коломна).

Баню Жорж (Banu, Georges) – профессор Института театральных исследований Сорбонны, творческий директор Экспериментальной театральной Академии (Франция, Париж).
banu.geoges@gmail.com

Бонамур Жан (Bonamour, Jean) – профессор Сорбонны, университет Париж–III (Франция, Париж).

Борбунюк Валентина Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент Харьковской государственной академии дизайна и искусств (Украина, Харьков).
0969255100v@gmail.com

Вишнек Матей (Vişniec, Matei) – румынский поэт, прозаик, драматург, с 1987 г. живет во Франции, пишет на румынском и французском языках (Франция).

Воложин Соломон Исаакович – критик, ведущий рубрики «Художественный смысл» на портале «Русский переплет» (Израиль, Натания).
art-otkrytie@yandex.ua

Галимуллин Айдар Дамирович – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань).
aidar.galimullin@yandex.ru

Гапоненков Алексей Алексеевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского государственного научно-исследовательского университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).
gaponenkovaa@info.sgu.ru

Головачёва Алла Георгиевна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва).
alla.golovacheva@list.ru

Голомб Гарай (Golomb, Harai) – профессор факультета искусствования Тель-Авивского университета (Израиль, Тель-Авив).
harai.golomb@gmail.com

Гульченко Виктор Владимирович – театровед, режиссёр, художественный руководитель театра «Международная Чеховская лаборатория», заведующий отделом по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва).
genyxa07@rambler.ru

Де Сапио Франческа (De Sapio, Francesca) – популярная американская актриса итальянского происхождения, педагог, режиссер (США).

Димитров Людмил – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Факультета славянских филологий Софийского университета имени Св. Климента Охридского (Болгария, София).
ljudiv@abv.bg

Дитц Стивен (Dietz, Steven) – драматург, сценарист (США).

Доманский Юрий Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (Москва); старший научный сотрудник Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва).
domanskii@yandex.ru

Егоров Борис Фёдорович – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института истории РАН (Санкт-Петербург).
borfed@mail.ru

Жалнин Владимир Владимирович – студент Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Саратов).
zhalninvlad@mail.ru

Загребельная Наталья Константиновна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова (Киев, Украина).
nzagr@list.ru

Ищук-Фадеева Нина Ивановна (1950–2014) – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета (Тверь).

Кендл Бёртон (Kendle, Burton S.) – профессор, преподаватель английского отделения университета Roosevelt University (США, Чикаго).

Киреева Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и фольклора Института филологии и журналистики Саратовского научно-исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).
maryakislina@rambler.ru

Книгин Игорь Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского научно-исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

Ковшова Мария Львовна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела теоретического и прикладного языкознания Института языкознания РАН (Москва).

kovshova_maria@list.ru

Кржижановский Сигизмунд Доминикович (1887–1950) – русский и советский прозаик и драматург, историк и теоретик театра.

Кривonos Владислав Шаевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара).

vkrivonos@gmail.com

Кубасов Александр Васильевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой методик преподавания школьных дисциплин Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

E-mail: kubas2002@mail.ru

Кэтселл Джером Х. (Katsell, Jerome H.) – юрист, автор статей о прозе и драматургии Чехова, переводчик, обозреватель “Slavic and East European Journal” (США).

Мартынова Татьяна Викторовна – зам. заведующего отделом научно-просветительской работы Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина (Москва).

tatian.mart@gmail.com

Мокина Наталия Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского научно-исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

e-mail: nat.mokina2011@yandex.ru

Муренина Елена Константиновна – российский и американский литературовед, директор междисциплинарной программы по русистике в Хэрриот Колледже Искусств и Наук Университета Восточной Каролины (США).

mureninae@ecu.edu

Новикова Наталья Владиславовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского научно-исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

novikovanv@mail.ru

Някрошюс Эймунтас – известный литовский режиссер, основатель театра «Менофортас», постановщик пьес А. П. Чехова «Иванов», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» и итальянской «Чайки».

Прозоров Валерий Владимирович – доктор филологических наук, профессор, научный руководитель Института филологии и журналистики, заведующий кафедрой общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики СГУ имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

prozorov@sgu.ru

Разумова Нина Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Томского государственного педагогического университета (Россия, Томск – Франция, Марсель).

razum@list.ru

Сакрэ Наталия Валерьевна – кандидат филологических наук, преподаватель русского языка в Институте политических исследований (Франция, Ренн).

natalia.sacre@wanadoo.fr

Скафтымов Александр Павлович (1890–1968) – выдающийся ученый-литературовед, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы СГУ имени Н. Г. Чернышевского (1923–1931, 1944–1951), профессор Саратовского педагогического института (1932–1944).

Сэгер Кит (Sagar, Keith) (1934–2013) – литературный критик, поэт (Великобритания, Клитеро).

Толчеева Ксения Витальевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкого и французского языков Липецкого государственного педагогического университета (Липецк).

ksetol@list.ru

Трубцова Елена Геннадиевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского научно-исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

etrubetskova@gmail.com

Фарыно Ежи (Faguno, Jerzy) – литературовед, профессор Варшавского университета, один из крупнейших польских русистов (Польша, Варшава).

Хвостова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского научно-исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

Чушкина Вита Олеговна – аспирант Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург).

boosiki_2@mail.ru

Щаренская Наталья Марковна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).

n-scharenskaja@yandex.ru

Щедрин Родион Константинович – советский и русский композитор и пианист, педагог, автор двух балетов по мотивам произведений А. П. Чехова «Чайка» и «Дама с собачкой», других многочисленных музыкальных произведений разных жанров, народный артист СССР (Москва).

ОГЛАВЛЕНИЕ

В ожидании Чехова... Предисловие В. В. Гульченко	3
I. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА	14
А. П. Скафтымов «Чайка среди повестей и рассказов А. П. Чехова (подготовительные материалы). <i>Публикация, вступительная статья, примечания Н. В. Новиковой</i>	15
В. В. Прозоров «Чайка» А. П. Чехова в научном творчестве и в жизни А. П. Скафтымова	43
В. Ш. Кривонос Ю. Н. Чумаков, А. П. Скафтымов и саратовское филологическое «гнездо»	55
II. ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ	62
Ежи Фарыно Семиотика чеховской «Чайки»	63
III. ПОЭТИКА «ЧАЙКИ»	78
Жорж Баню «Чайка»: искусство и возраст	79
Гарай Голомб Полет чайки сквозь текст пьесы: пример чеховской сдержанности	82
В. В. Гульченко Сколько Чаек в чеховской «Чайке», или Семь персонажей в поисках автора	89
А. А. Гапоненков О составе комедии в «Чайке» А. П. Чехова	103
Людмил Димитров «Чайка»: чаяние и отчаяние во время чая	112

Кит Сэгер «Колдовское озеро» Чехова: читая «Чайку»	119
Ю. В. Доманский Чеховские многоуважаемые («Вишнёвый сад» и «Чайка»)	125
Н. К. Загребельная Диалог о счастье в «Чайке» Чехова	131
Н. М. Щаренская Искусство и жизнь в пространственно-метафорических образах: «Чайка» А. П. Чехова	138
Т. В. Мартынова Онтология повседневности в «Чайке» А. П. Чехова	152
Н. Е. Разумова «Чайка» в анимальном разрезе	159
Бёртон Кендл Неуловимые лошади в «Чайке»	165
М. Л. Ковшова Уговаривание как основная речевая стратегия в пьесе А. П. Чехова «Чайка»	168
Н. В. Сакрэ Асклепий или Аполлон? Загадочный образ доктора Дорна в пьесе А. П. Чехова «Чайка»	177
IV. «ЧАЙКА»: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ	184
А. В. Кубасов Слово героя и проблема интертекста в «Чайке»	185
Жан Бонамур «Чайка» и Мопассан	193
Джером Х. Кэтселл «Чайка» Чехова и «На воде» Мопассана	206
Н. И. Ищук-Фадеева Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова («На воде» и «Чайка»)	218
А. Г. Головачёва Номо duplex! Литератор Тригорин на фоне Мопассана	225

О. А. Хвостова «Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?» (Стихотворение Пушкина «Труд» и монолог Тригорина о писательстве)	234
А. П. Ауэр Тургеневское начало в драматургии А. П. Чехова («Рудин» и «Чайка»)	240
Н. В. Мокина Идея «общей мировой души» и формы ее репрезентации в произведениях А. П. Чехова и Ф. Сологуба	244
Е. В. Киреева «Чайка» Чехова в контексте песенной лирики XIX–XX веков	254
V. «ЧАЙКА» В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ И ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ	270
И. А. Книгин «...В “Чайке” всё сценично...» (Л. Е. Оболенский о пьесе А. П. Чехова)	271
С. Д. Кржижановский Образ чайки в пьесе Чехова «Чайка». <i>Публикация, вступительная статья, примечания Е. Г. Трубецковой</i>	277
VI. «ЧАЙКА» – ПРОДОЛЖЕНИЕ ПОЛЕТА	284
Е. К. Муренина «Чайка» А. П. Чехова в креативной памяти культуры: проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте	285
В. В. Гульченко Тень Чайки. «Чайки» А. Чехова, Ричарда Баха и «Птицы» Дафны Дю Морье и Альфреда Хичкока	299
Франческа Де Сапио Нина в доме Страсберга. <i>Публикация, вступительная статья, примечания В. Гульченко</i>	312
Итальянская «Чайка» Някрошюса	330
Валентина Валентини Когда Чехов рождается из актера	330
Аннализа Бьянко Интервью с Эймунтасом Някрошюсом	333
Щедрин / Плисецкая. «Чайка». Художественный смысл	337

«Чайка». Балет в двух действиях на музыку Родиона Щедрина. Либретто В. Левенталя и Р. Щедрина	337
С. И. Воложин Античеховская «Чайка» Родиона Щедрина	341
Б. Ф. Егоров О Майе Плисецкой и о балете «Чайка»	354
В. О. Чушкина «Чайка» А. П. Чехова на русской балетной сцене	357
В. В. Жалнин «Чайка» Томаса Пасатъери: оперное воплощение чеховской пьесы	367
К. В. Толчеева «Ностальгия по будущему» на подмостках Авиньонского театрального фестиваля (о современном прочтении пьесы А. П. Чехова «Чайка»)	372
А. Д. Галимуллин «Чайка» А. П. Чехова на сцене театра Г. Камала: аспекты художественной интерпретации	375
В. А. Борбунюк «Любовь с видом на озеро»: харьковское «отражение» «Чайки»	378
VII. «ЧАЙКА». ВАРИАЦИИ	382
Стивен Дитц Нина. Вариации... <i>Вступительная статья В. В. Гульченко</i>	383
Матей Вишнек Нина, или О непрочности набитых соломой чаек. <i>Вступительная статья В. В. Гульченко</i>	409
Сведения об авторах	440

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный музей
имени А.А. Бахрушина»

«ЧАЙКА». ПРОДОЛЖЕНИЕ ПОЛЁТА

По материалам Третьих международных Скафтымовских чтений
«Пьеса А. П. Чехова “Чайка” в контексте современного искусства и литературы» –
к 120-летию со дня написания и 125-летию со дня рождения А. П. Скафтымова
(Саратов, 5–7 октября 2015 г.)

Коллективная монография

ISBN 978-5-906801-45-6

Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина
115054, Москва, ул. Бахрушина, 31/12
Телефон: (495) 953 4848
Факс: (495) 953 5448
E-mail: gctm@gctm.ru

Отв. ред. – В. В. Гульченко

В оформлении обложки использована фотография Сергея Милицкого «Чайки».

Оформление и верстка – Д. А. Васильева

Подписано в печать 26.09.2016
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная
Тираж 500 экз.
Отпечатано в Рекламно-производственная группа «Дейли»,
ООО «АДВИТЕК».
Российская Федерация, г. Москва, 117312,
г. Москва, ул. Вавилова, д. 17, офис Б2