

С.М. Козлова

### Литературный диалог в комедии А.П. Чехова «Чайка»

Интертекстуальный ансамбль «Чайки», кроме маргинальных «*La damme aux samelias*» и «Чада жизни», составляют мопассановский, шекспировский (гамлетовский) и тургеневский тексты.

Открытая интертекстуальность «Чайки» определяет ее стратегии не только как драмы для театра, но и как пьесы для чтения. Чехов отчетливо сознавал, что «вышла повесть», что «много разговоров о литературе, мало действия» [1], но не только не изменил проекта, но и обозначил эти стратегии в архитектонике пьесы: в первом акте восприятие моделируется как отношение между сценой (театр Треплева) и зрителем, во втором акте – как отношение между книгой (проза Мопассана, Тригорина) и читателем (Аркадина, Дорн, Нина). Поэтому часть смысла «Чайки» построена в расчете на читающую и начитанную публику.

Три чужих текста создают аллюзивную аранжировку трех основных коллизий драмы. Сюжетная коллизия «Гамлета», как известно, проецируется на семейные отношения Аркадиной, Треплева и Тригорина (сравнение «Чайки» с «Гамлетом» имеет давнюю традицию. См., например [2–4]). Любовная коллизия, объединяющая Тригорина, Нину, Аркадину, Треплева, содержит аллюзию тургеневского «Рудина». Тригорин, подобно Рудину, вторгается в налаженный быт дворянской усадьбы, в отношения Нины и Треплева (Натальи и Волынцева), *развивает* Нину, увлекает ее своим красноречием и симпатией, но так же, как и Рудин, трусит возможной дуэли со стороны соперника, пасует перед волей Аркадиной, как Рудин перед Дарьей Михайловной, в конце концов отвергает любовь Нины, так же как Рудин не смог отозваться на самоотверженную любовь Натальи Ласунской. Кроме того, Треплев – «нигилист» в искусстве, воюющий против своего «отца», повторяет мотив тургеневского роман «Отцы и дети». Главная идейная коллизия новаторов и рутинеров в искусстве связана с мопассановским текстом, который объединяет Треплева, Аркадину и Тригорина. Три цитируемых текста различны по жанрово-родовому признаку: трагедия Шекспира, роман Тургенева, «записки» Мопассана. Чехов-

ский текст оказывается как бы внутри трехгранной призмы, в каждой грани которой отражаются соответственно семейная драма чеховских героев, любовный роман и полемический очерк по вопросам искусства. Все это определило сложный жанровый синтетизм «Чайки», характерный для искусства «серебряного века».

Одна из последних обстоятельных работ о межтекстовых связях чеховской пьесы и повести Мопассана принадлежит французскому исследователю Жану Бонамуру [5]. В ней сделаны тематические параллели между чеховским и мопассановским текстами, отмечена «перемена перспективы» в зрительском ракурсе, описаны связи чеховско-мопассановских тем с шекспировскими. Однако интерпретация тем не выходит на более глубокие уровни архитектоники пьесы и ее миростроительной концепции, не выявлены скрытые цитации, развертывающие литературную полемику Чехова с Мопассаном.

Первое упоминание Мопассана в выходном монологе Треплева следует после его критики современного театра, где «жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки». По сути эти слова являются перифразом мопассановского суждения о человеке – «злополучном существе..., брошенном в наш ничтожный мир только затем, чтобы пить, есть, плодить детей, сочинять песенки, и от нечего делать убивать себе подобных». Далее герой Мопассана говорит о художниках, которые «сами только люди, и могут лишь копировать себе подобных», и раздражается градом вопросов: «К чему эти труды? К чему это суетное подражание? К чему это скучное воспроизведение на полотне и без того унылой натуры? Какое убожество! ...Зачем мне узнавать, что я такое, читать о том, что я думаю, созерцать самого себя в банальных перипетиях романа?» [6, с. 357]. На все эти вопросы герой мопассановского дневника отвечает однозначно: такое искусство *бесполезно*, оно *ничему не учит*. *Человек не меняется*, и потому искусство подражания человеку *неподвижно*. И тут же набрасывает программу нового, идеального искусства: «Ах, если бы взор поэтов мог про-

никать пространство, исследовать небесные светила, открывать новые миры, новые существа..., отворяли потайные двери, ведущие в невиданные волшебные дали – я день и ночь читал бы их!» [6, с. 357].

Мопассан отчасти пытается осуществить этот проект в своем повествовании. Он отказывается от банальных «перипетий» романного сюжета и избирает повествование, представляющее «беспорядочные нестройные, неотделанные записки, которые следуют одна за другой без всякой логики» [6, с. 418]. Содержание этих «записок» Мопассан определяет как «смутные мечтания». Фрагментарное повествование централизовано фигурой лирического героя, занимающего отчужденную от земного человеческого мира позицию (плывет в одиночестве на яхте вдоль берегов Франции). Это позиция «зрителя», наблюдающего «театр мира»: «видишь материальную жизнь мира». Эстерельские горы – это декорация Канна, закат – это «искусная и пышная постановка», Леренские острова «также похожи на опереточную декорацию и выглядят мило, умилительно, поэтично и несколько слащаво». На фоне этих естественных декораций разыгрываются безумства и анекдоты истории человечества, чередой проходят сцены человеческих пороков: титулованной сноби, бессмысленной агрессивности, азартной игры, праздной скуки, нищеты, болезней, старости – монотонного вечно повторяющегося существования человека. Зрелище этой пошлой суеты заставляет героя повести воскликнуть: «Чем объяснить, что из зрительного зала мира еще не кричат «Занавес!», не требуют начала второго акта, где были бы другие существа и формы, ...другие открытия и приключения». По требованию единственного зрителя театра мира занавес первого акта человеческой комедии опускается, чтобы затем открыть некоторые картины «второго акта»: «наша планета, парящая в пустоте, еще более одинокая, еще более затерянная в пространстве...»; описанный поэтом иных миров Лекантом де Лилем лунный пейзаж:

Лишь бледная луна,  
прорезав толщу туч  
Лампадой мрачно свой зыблет  
грустный луч

... ..

Осколок, мертвый мир,  
весь поглощенный мглой, –  
Она роняет вниз с орбиты ледяной  
Свой отсвет гробовой  
на океан ледяный [6, с. 389].

«И есть еще нечто другое – неуловимое в болотных водах, когда стужается вечерний сумрак. Мне смутно чудится разгадка сокровеннейшей из тайн, изначальное дыхание первородной жизни, которая, быть может, была лишь пузырьком болотного газа, поднявшегося над трясинной на закате дня» [6, с. 389].

Мы позволили себе пространные цитации, во-первых, чтобы показать, что источниками «мечты», «сна» чеховского Треплева были не только Фламарион, Апокалипсис, но и повесть Мопассана: затерянная в пространстве, в пустоте земля, «бедная луна, напрасно зажигающая свой фонарь» (лампаду), «живые существа, исчезнувшие в прахе», «бледные огни, рождаемые гнилым болотом» – все это образы и краски, заимствованные из *второго акта* мопассановского *театра мира*.

Во-вторых, чтобы определить содержание мопассановской программы нового искусства, которая, как и вся приведенная выше серия вопросов, стала предметом остроумной полемики, развертывающейся в межтекстовом пространстве «Чайки».

В первом действии Чехов ставит эксперимент, поручая своему герою идеальное осуществление мопассановского проекта. Театр Треплева – это тот самый театр мира, в котором природа служит естественной декорацией, и на ее фоне разыгрывается сразу второй акт мировой драмы. Провал спектакля означает провал «программы», комической причиной которого является то, что зрителями второго акта призваны все те же ветхие люди из зала первого акта, не способные понять иные существа иных миров и, следовательно, – *Finita la komedia*.

Другим опровержением мопассановского проекта является самое действие мировой драмы. В ней все было ново, неведомо и невероятно, пока фантазией Треплева и словом Нины на сцене творилась неподвижная картина – мертвый мир. Но стоило начаться движению странных существ, как весь этот мир стал свертываться в банальнейший вечный сюжет о чистой деве и дьяволе, о соблазнении духа плотью. Такая логика мечтательности Треплева является едва ли не прямым выпадом против Мопассана, которого Чехов в одном из писем называл автором «популярных сюжетов», а популярность сюжетов – «мопассановщиной» [7 с. 263].

Но в этой же художественной логике воспроизведения в «тысяче вариаций» одних и тех же «сюжетов» Чехов раскрывает глубокий онтологический смысл, направленный против главного тезиса мопассаново-треплевской

критики искусства. Причем Чехов опровергает Мопассана мопассановским же текстом. Герой Мопассана требует новых поэтов, которые вместо «неизменных чувств, верований, ощущений» «показывали бы изменчивые диковины», и в качестве одной из таковых предложил «сокровеннейшую тайну» «пузырьков болотного газа» – «изначального дыхания первородной жизни». В чеховском тексте по тому же поводу говорится, что дьявол, боясь, чтобы в этих «бледных огнях» – («пузырьках болотного газа») не возникла жизнь, каждое мгновение... производит обмен атомов, и они меняются непрерывно». Следовательно, условием возникновения жизни является не только изменчивость, но и повторяемость, т.е., по сути, Чехов формулирует принцип генетического кода, обуславливающего сохранение и воспроизведение живой клетки, вида, рода вплоть до рода человеческого и, значит, жизни вообще.

Литературным доводом в защиту неизбежной повторяемости мог служить гамлетовский текст, из которого Чехов цитирует в первом и третьем актах сцену объяснения Гамлета с Королевой. Эта сцена содержит монолог Гамлета, советующего матери воспитать привычку «не ходить к дяде», которая изменила бы ее жизнь и душу, что обобщается в афоризме: «Повторность изменяет лик вещей» (в переводе Б. Пастернака) или в другом переводе – «Привычка изменить печать природы может/чудесной силой дьявола сломить/ и даже вон изгнать» (в переводе К.Р.). Не этой ли чудесной силой повторенья должна была победить дьявола треплевская мировая душа; во всяком случае она говорит об упорной борьбе с ним – а что есть упорство, если не повторение?

Диалектика изменяющейся и изменяющей повторяемости, будучи законом жизни, неизбежна в искусстве и потому, что оно создается людьми, и для того, чтобы сохранялась культура. Чехов демонстрирует этот принцип своей пьесой, в которой воспроизвел в тысяча первой вариации вечные коллизии человеческих отношений и в то же время оттолкнулся от известных публике произведений, странным подобием лишь подчеркнув новизну своего творения. Новизна же следует из парадоксального развития исходной мопассановской посылки: «Человек не меняется...; его чувства, верования, ощущения неизменны». Следовательно, любое движение человеческих чувств и мыслей порождает одни и те же повторяющиеся в «тысяче вариаций» сюжеты. И чем сильнее движение чувств – тем отчетливее

банальность сюжета. Поэтому надежным способом избежать популярных сюжетов или скрыть их становится у Чехова неподвижность, т.е. изображение того, как «люди едят, пьют, любят», говорят, играют в лото, а между тем ...бытие совершает свой очередной виток спирали, «меняя лик вещей».

В еще большей степени шекспировская сцена, как и весь акт, ее заключающий, служит апологией искусства подражания против «претензий на новые формы, на новую эру в искусстве». Вся скрытая и в то же время разлитая в тексте «Чайки» энергия шекспировской эстетики работает на защиту тысячелетней культуры, последовательно снимая вопрос за вопросом мопассановского героя:

«К чему это скучное воспроизведение...

унылой природы?» «Что он Гекубе?

Что ему Гекуба?» – К тому что

оглушил бы речью

И свел бы виноватого с ума,

Потряс бы правого, смутил невежду

И изумил бы зрение и слух.

*(В переводе Б. Пастернака)*

Действенным утверждением шекспировской программы искусства являются в «Чайке» скрытые мотивы творения Трепьевым его театра. Внешняя амбициозно провозглашаемая и претворяемая в фантастические образы цель спектакля – новые формы, борьба против рутинного искусства. Но есть другой потаенный и «любящийся из души» мотив – испытание чувства матери. Эти два мотива тесно переплетаются в первом монологе Треплева, причем второй оказывается ведущим, именно он начинает темы монолога, раздражает сердце и ум героя, провоцирует сарказмы и против матери, и против ее театра. Именно на этот мотив, оставляя без внимания проблемы искусства, простоудушно и точно отзывается Сорин: «Успокойся, мать тебя обожает». И именно это вечное и неизменное человеческое чувство ревности, желание испытать вину другого подвигают Треплева на создание театра. Ему кажется, что он творит нечто новое, тогда как в действительности он повторил шекспировскую «мышеловку». Треплев ревнует мать к Тригोरину и ищет верных свидетелей истинного ее отношения к нему, к сыну. Гадание на цветке – «любит не любит» – ему только смешно, и Сорину он не верит. Самым верным средством ему представляется искусство. Своим спектаклем он хочет доставить удовольствие приехавшей Аркадиной, заслужить признание своего таланта знаменитой актрисой и писателем и в этом найти знак вни-

мания и любви к себе матери. Мать без малейшего снисхождения *провалила* спектакль и тем самым подтвердила беспокойство Треплева по поводу ее *эгоизма*. Чеховская «мышеловка» возвращает Мопассану его вопрос, но уже по отношению к тщетным поискам новых форм: «К чему эти труды?» Не лучше ли довериться душе, которая сама подскажет форму?

Мопассановским текстом отмечен не только Треплев, во втором акте Аркадина читает «На воде», и Тригорин находится в зоне его влияния. Обычно монолог Тригорина о творчестве рассматривают как саморефлексию Чехова. Однако в интертекстуальном плане пьесы ближайшим его источником является та же повесть Мопассана, в которой герой рассуждает о творческом даре писателя как «источнике силы и мук»: «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 же становятся предметом наблюдений. ...У него словно две души, и одна из них подмечает, истолковывает, оценивает каждое ощущение своей соседки – души естественной, общей всем людям. ...он все видел, все запомнил, все отметил, помимо своей воли, потому что он прежде всего – писатель...» [6, с. 374]. Сама созвучность мыслей о природе творчества Тригорина – Чехова – Мопассана, какие бы формы они ни проповедовали, подрывает основание мопассановского скепсиса: «К чему эти труды?» – «он – писатель, и мозг его так устроен...», что он не может не писать.

Отношение же разных героев чеховской «Чайки» к одному и тому же тексту искусства ставит вопрос о функции последнего в их жизни. Мопассан судит о суете подражания искусства жизни. Чехов меняет ракурс видения этой проблемы, показывая суету подражания жизни искусству. Кодом этой комедийной темы является поведение Аркадиной по отношению к книге. Утверждая приоритеты стихийной жизни чувств перед книжной наукой любви («Никаких программ»), она тут же, попав в трудную ситуацию, выходит из нее, воспользовавшись книжной «программой». Точно так же действует по науке шекспировской «мышеловки», или по программе нового искусства Мопассана Треплев. И Тригорин, по сути, претворяет в своей жизни творческую функцию художника по книге Мопассана, и роль модного салонного беллетриста, ко-

торую он играет, – из того же книжного источника. Комическими масками Тригорина и Треплева как марионеток мопассановского текста являются все те же «рыбак» и «склянка с эфиром», прообразами которых могли быть рыбацкая страсть героя Мопассана и «пузырек с эфиром», спасающим его от тошноты жизни.

Серьезно-драматический аспект подражания жизни искусству представляет поведение Нины Заречной, которая строку из книги Тригорина положила основанием своей судьбы. Эта акция Нины включает в полемику тургеневский текст. Выпады Лежнева против Рудина прямо работают и против Тригорина: «сам копейки, волоска на карту не ставит, а другие ставят душу» (ср. игровые мотивы этого образа в «Чайке»: гадание Нины «в чет – нечет», по книге, розыгрыш души Треплева в лото ). Или еще: «Слова Рудина остаются словами и никогда не станут поступками, а между тем могут смутить, погубить молодое сердце» [8, с. 492]. Этот текст позволяет, кроме того, объяснить гамлетовский штрих в образе Тригорина («ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой». «...слова, слова, слова»), у которого, действительно, в отличие от Треплева, слова не переходят в поступок. Таким образом, читатель, вопреки мнению Мопассана, не просто «созерцает самого себя в банальных перипетиях романа», но строит себя, свой мир по подобию образов искусства. И чем существеннее в этом смысле сила искусства, его значение, тем ответственнее труды писателя. Не зря так настойчиво в чеховской «Чайке» звучит мотив «большой мысли», «изображения важного и вечного», «определенности задач», необходимых для искусства. Не случайно, что Аркадина, Треплев, Тригорин, не сознающие ни цели искусства, ни ответственности художника перед людьми, оказываются в зоне «мопассановщины» (судя по письмам Чехова, к «мопассановщине» он относил не «Жизнь», «Монт-Ориоль», новеллы, которые Чехов высоко ценил, а «популярные сюжеты», претензии на новые формы и подражателей такого Мопассана: «Боборыкин серьезно говорил, что он русский Мопассан. И Случевский тоже»).

В целом бесконечные перевоплощения жизни в искусство и искусства в жизнь, сообщающие особую динамику пьесе Чехова, создают и оригинальную сюжетно-игровую ситуацию, которую охотно использовало искусство XX в., в частности, театр Пиранделло. Суть ее в том, что не только Тригорин-писатель ищет сюжеты и персонажей для своих рома-

нов, но и персонажи ищут автора: ищут автора для изображения своей судьбы Медведенко, Маша, Дорн, Сорин, т.е. все те, кто не «писатели» и не «актеры». Грустная ирония этого чеховского сюжета в том, что «персонажи» деликатно-стеснительны в своих предложениях авторам (не то что буйная энергия «персонажей» Пиранделло), а авторы явно глухи к этим зовам подлинной жизни. Аркадина предпочитает не сырой материал, а полуфабрикаты массового искусства, Тригорин *отлавливает* экстравагантно-банальное: в истории Медведенко и Маши его интересует не «трудное, трудное» жите учителя, а эксцентричное поведение Маши: «нюхает табак и пьет водку ... Всегда в черном». Треплев отгородился от назойливых персонажей «железной маской» да еще и в тот момент, когда Сорин «хотел дать ему сюжет для повести», который мог бы быть поучительным и, может быть, спасительным для «автора». Сорин вложил в него самый главный свой опыт – опыт человека, который *хотел жить*, чего не ценит и не хочет Треплев. Единственную надежду подает Нина, готовая вобрать в свою душу все жизни, все стремления, чтобы когда-нибудь воплотить их на сцене, а единственным художником, который осуществил эту надежду, оказывается Чехов, написавший пьесу о всех о них.

В этом новом сюжете Чехов, продолжая полемику с Мопассаном, раскрывает глубокий смысл искусства. Стремление войти в «сюжет», играть роль является у чеховских героев способом противостоять пошлости материального существования посредством выхода из него в игровое – культурное – пространство: на «этом берегу» – «шестьдесят усадеб... и все романы, романы», «богема», «театр», в то время как на «том берегу» – одиночество, нищета, ужас смерти. В этом смысле особое значение имеет реплика Дорна: «Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это – идеализм». Проигрывание жизни в тексте книги или спектакля, так же как разыгрывание книжного образа в жизни, создают равноправное сосуществование животворного и словотворного на сцене мирового театра. Но это равноправие жизни и искусства предъявляет и особые требования к искусству, определяет его цели. Последнее помогает понять тургеневский текст.

Тургеневский текст, как мы показали, связывает Тригорина и Нину. Но если Тригорин по отношению к Нине цитирует тургеневского героя, то Нине принадлежит прямая цита-

ция авторского текста, и, следовательно, позиция Нины в тургеневском тексте является позицией автора к своему герою.

Отношение Тургенева к своему герою, как известно, диалектично и выражено развивающейся точкой зрения другого его героя – Лежнева. Лежнев строго осудил пагубное действие таланта Рудина, не сознающего ни силы своего дарования, ни, главное, «определенной цели» и смысла его. Но он же и высоко оценил его необыкновенный дар красноречия. В этой оценке речь Лежнева сливается с речью повествователя, а та проникает повествование «Чайки», объединяя Тургенева и Чехова в определении смысла и цели искусства слова:

«...Каждое его слово, казалось, так и лилось прямо из души ...Рудин владел едва ли не высшей тайной – музыкой красноречия. Он умел, ударя по одним струнам сердец, заставлять смутно звенеть и дрожать все другие.

...Казалось, его устами говорило что-то высшее, для него самого неожиданное ...Рудин говорил о том, что придает вечное значение временной жизни человека» [6, с. 469], ср. у Чехова: «человек пишет не думая ни о каких формах, потому что это свободно льется из его души», «изображайте только важное и вечное...».

В свете этого тургеневского текста еще одно особое значение приобретает в чеховском театре отношение между сценой и внесценическим пространством, значение, отчасти выраженное паузами, как отношение между миром говорящим и миром неговорящим, но который хочет быть выговоренным. С одной стороны – это неговорящие миллионы, которые «едва влачат свое скучное, незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные», и немногие говорящие – «один из миллиона», которым выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения», благодаря необыкновенному дару. Тот же смысл приобретает и отношение на сцене между персонажами, ищущими автора, т.е. репродуцирующими стремление миллионов выговорить свою жизнь, чтобы понять ее значение, и авторами, которым дано это стремление осуществить, но они либо глухи, либо не знают своей цели. С другой стороны – это безмолвные высшие силы, вечные истины, ищущие орудия своего выражения (Тургенев: «Сознание быть орудием тех высших сил...»).

Обе немолчающие силы – «миллионы» и «высший смысл» – соединяются в образе «превосходной уличной толпы», движущейся без

всякой цели, ибо цель скрыта в ее безгласной «мировой душе». Но как следует из пьесы Третьякова, она «раз в сто лет открывает уста, чтобы говорить...» – говорить устами гения. И пусть *он одинок*, и *голос его уныл*, и может быть, *никто его не слышит*, но проходит время, и человечество сливается в восторге откровения «гармонии прекрасной», как это и произошло с чеховской «Чайкой».

Оспаривая претензии Мопассана на фантастические новые формы, Чехов отнюдь не отказывается от мысли об обновлении искусства,

претворяя ее в особой миростроительной архитектонике «Чайки». Воспользовавшись мопассановской идеей *театра мира*, в котором декорациями служит естественная природа (третьяковский театр без декораций), Чехов создает глубокую перспективу сценического пространства. Такая перспектива позволяет представить и *первый* (реальное действие пьесы Чехова), и *второй* (фантастическое действие Третьякова) акты мировой драмы, моделирующей эволюционную концепцию автора.

### Литература

1. Письма Чехова А.П. Суворину А.С.: 21 октября 1895 г., 21 ноября 1895 г. // ПСП. Т. 6.
2. Волков Н.Д. Шекспировская пьеса Чехова / «Театральные вечера». М., 1966.
3. Берковский Н.Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Литература и театр. М., 1969.
4. Зингерман Б. Время в пьесах Чехова // Очерки истории драмы XX века. М., 1979.
5. Бонамур Ж. «Чайка» и Мопассан // Чеховиана: Чехов и Франция: Сб. ст. М., 1992.
6. Мопассан Ги де. На воде // Сочинения: В 5-ти т. / Сост. Н.Е. Королев, Л.М. Пряжников. М., 1993. Т. 4.
7. Чехов А.П., Киселевой М.В.: 29 сентября 1886 // ПСП. Т. 1.
8. Тургенев И.С. Рудин // Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 1. М., 1966.