

**Проблемы изучения русской и зарубежной литературы:
Сборник научных статей. - Таганрог, 2001. – С. 51-64**

**РОЛЬ ЧИСЛА «ДВА» В КОМПОЗИЦИОННЫХ СТРУКТУРАХ ПЬЕСЫ
А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»**

В. В. КОНДРАТЬЕВА

Издавна математики и философы Древнего Востока, Древней Греции, Индии полагали, что числа могут выражать принципы, на которых строится мироздание, законы времени и пространства. В связи с этим числа использовались как основа пластического искусства, музыки, поэзии, астрологии, познания человека. В мировой литературе числа выполняли важную функцию в поэтической системе произведений. Вспомним троекратные повторы в сказках, в древнерусских сказаниях и повестях. Чехов также неоднократно обращается к семантике чисел. Так, символика числа «три» в значительной степени определяет поэтическую систему «Трех сестер». В «Чайке» функционирует число «два»: два писателя и две актрисы; среди персонажей восемь мужчин (четыре по два) и пять женщин, но в связи с тем, что горничная молча появляется только один раз, в конце третьего акта, можно допустить, что в пьесе действуют четыре героини (два по два); в произведении говорится о театре двух типов; сценическое действие первого и четвертого актов начинают два героя: Маша и Медведенко; эти два действия заканчиваются словами Дорна; в конце, в ремарке, завершающей третий акт, говорится, что между третьим и четвертым действиями прошло два года. Архитектоника пьесы тоже подчиняется этому принципу: число актов четыре (два по два); события первых двух развиваются на пленере, события третьего и четвертого действий происходят в доме Сорина.

Эти наблюдения наталкивают на мысль о существенной роли числа «два» в композиционных структурах «Чайки». Число «два» с древнейших времен выражало дуалистичность мира: два независимых и равноправных начала: материя и дух; пара полярных противоположностей: верх и низ, небесная сфера и земная; а также это число обозначало двойственность мира явлений, в котором противоположные силы находятся в конфликте, но одновременно являются взаимодополняющими по своей природе.

В системе персонажей «Чайки» противостоят друг другу два героя: Треплев и Тригорин. В. И. Каменев видит резкий контраст между литераторами в «различии их психологических установок»¹; Треплев бунтует, а от Тригорина «веет покоем». «Ход жизни, по Тригорину, задан далеко вперед», — пишет Каменев, — «общее движение отрегулировано, и стоит ли наступать другим на ноги, оригинальничать, суесться, если все равно Тургенев останется на своей ступени, он, Тригорин, — на своей»². Треплев же, как отмечает критик, устремлен далеко в будущее и «в перспективе тысячелетий силится что-то разгадать»³. Но в пьесе также прослеживается объединяющая героев позиция автора. Так, Ю. Соболев полагал, что Чехов «расчленяет себя... в пьесе как бы на две половины: он в такой же мере Треплев, в какой и Тригорин»⁴. Такая чеховская позиция в определенной мере снимает напряжение в противостоянии героев. На наш взгляд, автор пьесы не случайно сопоставляет молодого человека с писателем, имеющим солидный жизненный опыт. Треплев дополняет Тригорина. Рассмотрим часть монолога Тригорина из второго действия, в которой он вспоминает о своих молодых годах: «А в те, в молодые, лучшие годы, когда я начинал, мое писательство было одним оплошным мучением. 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, непризнанный, никем не замечаемый, боясь прямо и смело глядеть в глаза, точно страстный игрок, у которого нет денег. Я не видел своего читателя, но почему-то в моем воображении он представился мне недружелюбным, недоверчивым»⁵. Все, о чем рассказывает Тригорин,

переживает Треплев: таким же мучительным является начало молодого литератора, ему тоже не везет, свои произведения он считает бездарными, в обществе артистов и писателей, составляющих окружение Аркадиной, он «страдал от унижения» и ощущал одиночество; Дорн отмечает нервозность молодого человека («Фуй, какой нервный. Слезы на глазах...» (с. 18), у Константина Гавриловича периодически происходят нервные срывы, и он так же, как Тригорин в молодые годы, не знает и не видит своих читателей. Дополняя Бориса Алексеевича, Треплев становится двойником Тригорина.

Между Аркадиной и Заречной нет противостояния. Молодая героиня проходит путь начинающей актрисы, который труден и драматичен, как у любого дебютанта. В судьбах обеих актрис наблюдаются параллели; в начале творческой карьеры у Аркадиной и у Заречной рождается ребенок, в молодости Ирина Николаевна познала материальные трудности. И, конечно же, Аркадина не сразу попала на подмостки театров, думается, что ей пришлось пройти через работу в дачных театрах и через города, подобные Ельцу, где к актрисам «пристают» «с любезностями» «образованные купцы». В определенном смысле Нина показывает Ирину Николаевну в молодости. Заречная дополняет Аркадину, являясь одновременно ее двойником. С помощью принципа удвоения персонажей Чехов подводит к мысли о том, что исходная точка у начинающих на поприще искусства одна, и в определенный момент каждый из них обретает себя. Нина Заречная выбрала путь, на котором главное — «умение терпеть» («Умей нести свой крест и веруй» (с. 58).

Еще одна пара двойников: Полина Андреевна и Маша. Удвоение этих персонажей строится на родственных связях: мать — дочь. Полина Андреевна замужем за Шамраевым, но всю жизнь безответно любит Дорна, ее дочь Маша повторяет историю своей матери: безответно любит Треплева и выходит замуж за нелюбимого человека.

Таким образом, Чехов в своей пьесе воплощает принцип, согласно которому происходит «сопоставление фактов и явлений... одновременно различных и сходных», герои «друг другу противопоставлены и в то же время подобны один другому»⁶. В. Е. Хализев, наблюдая этот прием в «Евгении Онегине», в «Воине и мире», в «Братьях Карамазовых», в «Мастере и Маргарите», утверждает, что «наиболее ясно этот тип художественного построения дал о себе знать в пьесах А. П. Чехова, где противопоставления (героев и событий) отодвинулись на периферию, уступив место раскрытию разнообразных проявлений одной и той же по сути, глубочайшей жизненной драмы изображаемой среды, где нет ни полностью правых, ни сплошь виновных»⁷.

В «Чайке» на уровне персонажей число «два» выражает, с одной стороны, противопоставленность героев-антиподов, с другой стороны, указывает на их «двойничество».

Художественное пространство пьесы представлено взаимодействием сценического и внесценического пространства: усадьбы и города. События пьесы развиваются в имении Сорина; в первом действии — это часть парка; во втором — это площадка для крокета. В первых двух актах события совершаются на пленере, но открытость этого пространства относительна. Уже в заставочной ремарке к первому действию указывается на его сужение: «Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, **загорожена** эстрадой... так что озера совсем не видно» (с. 5). Сценическое пространство делится на две части эстрадой и занавесом. По мнению Г. И. Тамарли, «в сцеплении с другими образами-знаками (озеро, горизонт—В.К.) образ занавеса приобретает символическое звучание и начинает читаться как завеса, что отделяет поэзию от прозы, поиск от успокоенности, новое от старого, и, наконец, жизнь от смерти»⁸. Образ занавеса становится знаком отделенности усадьбы от мира за ее пределами. Имение Сорина стоит у озера, по берегам которого расположены еще пять усадеб. *Об* этом упоминается в разговоре после прерванного спектакля Треплева, в это время с противоположного берега доносится пение:

«Аркадина. <...> **Слышите, господа, поют?** (Прислушивается.) **Как хорошо!**

Полина Андреевна. **Это на том берегу.**

Пауза.

Аркадина (Тригорину). <...> Лет 10—15 назад, здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно, почти каждую ночь. (Тут на берегу шесть помещичьих усадеб. Помню, смех, шум, стрельба, и все романы, романы...» (с. 15—46).

Озеро разделяет усадьбы, расположенные на противоположных берегах. Воспоминания Аркадиной, возвращение в прошлое актуализируют в этой сцене художественное время и усложняют функции озера: оно разграничивает не только пространство, но и время — усадебное пространство со своим временем становится выделенным из «окружающего пространства». Ощущение отделенности усиливается во втором действии в сцене ссоры Аркадиной и Шамраева, когда управляющий отказывается дать лошадей Ирине Николаевне. Нарушается связь с миром за пределами усадьбы. Отделенность влечет за собой замыкание пространства. Мотив замкнутости усадебного мира появляется уже в первом действии, когда Треплев говорит, что Нину отец и мачеха не выпускают из имения, держат ее взаперти, как в **тюрьме**. Замкнутость усугубляется и становится зримой в последних двух актах пьесы, события которых совершаются в доме Петра Николаевича: третье действие — столовая; четвертое действие — гостиная, превращенная в рабочий кабинет. Это ощущение замкнутости усиливается с упоминанием дверей, ведущих в глубину дома: «Столовая в доме Сорина. Направо и налево двери» (с. 33), «Одна из гостиных в доме Сорина, обращенная Константином Треплевым в рабочий кабинет. Направо и налево двери, ведущие во внутренние покои» (с. 45).

Второй тип художественного пространства — город — является внесценическим. В пьесе ведутся разговоры о жизни в городе, о возвращении туда. С упоминанием различных городов художественное пространство пьесы постепенно расширяется до масштабов России, и дальше, с упоминанием Парижа с его Эйфелевой башней, Генуи, — до масштабов мира. В пьесе названы Киев, Одесса, Москва, Харьков, Елец, Париж, Генуя. Но помимо того, что города конкретны, понятие «город» абстрагируется. Герои пьесы говорят о городе вообще.

«Сорин (опираясь на трость). Мне, брат, в деревне как-то не того, и, понятная вещь, никогда я тут не привыкну.

Треплев. Правда, тебе нужно жить в городе» (с. 6).

Здесь упоминаемый город не конкретизируется, в то время как, например, в «Трех сестрах» четко определяется название города, — Москва, — куда хотелось бы уехать героиням пьесы. Точно так же не конкретизируется город во втором действии в диалоге Аркадиной и Сорина:

«Аркадина. <...> Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но... сидеть у себя в номере и учить роль — куда лучше!

<...>

Сорин. Конечно, в городе лучше. Сидишь в своем кабинете, лакей никого не выпускает без доклада, телефон... на улице извозчики и все...» (с. 24).

В этой сцене художественное пространство города строится по принципу сужения: город — улица — дом (гостиница) — кабинет (номер), происходит то, что Веселовский называет «ступенчатое сужение образов». Привыкнув жить в отделенном, замкнутом пространстве усадьбы, Аркадина и Сорин в большом открытом пространстве города замыкаются каждый в своем мирке. У Ирины Николаевны замкнутым и потому неизменным становится не только внешний мир, в котором она живет, но и ее внутренний мир: интересы, привязанности, круг друзей. З. Паперный по этому поводу писал: «У нее — четко очерченный круг интересов: она сама, ее роли, привычный мир сцены. Все, что за рампой, — расплывается, как в тумане»⁹. Ученый, отмечает, что в Аркадиной «есть... что-то застывшее, декоративное»¹⁰. Но именно неизменность, статичность являются условиями ее покоя и благорасположения. Внутренняя косность, застылость дублируется внешней неизменяемостью Ирины Николаевны, и приметой этого становятся светлые кофточки, о которых вспоминает Треплев в первом действии и Шамраев в четвертом. Заложенная в фамилии героини пространственная семантика, раскрываемая на уровне сверхтекста, также несет в

себе значение статичности: Аркадина — Аркадия, в древнегреческой культуре была архетипом идиллии и покоя.

Но модель истинной городской жизни дается в реплике Дорна о Генуе: «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...» (с. 49). Симптоматично, что при описании города Дорн рассказывает не об улицах, не о домах, а о людях. Город располагает к раскованности, раскрепощенности и близости людей, к тому, чего нет в усадебном пространстве, где даже «в одной семье все разобщены, чужие друг другу». В связи с этим Г. И. Тамарли делает вывод, что «с помощью географического названия в четвертом акте «Чайки» оформляется противостояние мотивов единения и отчужденности»¹¹.

Следовательно, А. П. Чехов в своей пьесе создает два типа художественного пространства, таким образом организуя важное в смысловом отношении композиционное противостояние образов города и усадьбы, в котором город выступает как особое культурно-идеологическое пространство.

В четвертом акте число «два» появляется в тексте пьесы пять раз. «Два» в последнем акте, взаимодействуя с пространственными и временными категориями, также выполняет организующую функцию. В одной из ремарок говорится: «Через две комнаты играют меланхолический вальс», а затем упоминается, что Медведенко видел Нину в двух верстах от усадьбы Сорина. В данной последовательности—две комнаты-две версты — художественное пространство пьесы расширяется, объект в этом пространстве отдалается. Нина одинока и далека от обитателей усадьбы, но так же далек от них, несмотря на свою физическую близость, и Треплев.

Между третьим и четвертым действиями проходит два года. Но ничего особенного в жизни чеховских героев, за исключением. Нины Заречной, за это время не произошло. Аркадина все также блистает на сцене, окружена поклонниками. Тригорин вернулся к ней, он все так же погружен в работу над своими произведениями. Маша, несмотря на то, что вышла замуж за Медведенко и родила ребенка, не перестала любить Треплева, а Константин уже печатается, но в своих творческих поисках не продвинулся вперед, к нему лишь приходит понимание, «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». Повторяется почти без изменений исходная ситуация.

В финальном акте число «два» играет заметную роль в организации художественного времени. В тексте упоминаются прошедшие два года, а затем узнаем, что вторые сутки стоит ужасная погода и на озере огромные волны, ближе к концу четвертого действия в ремарке говорится, что в течение двух минут Треплев рвет свои рукописи, а затем звучит выстрел. В такой очередности — два года- два дня - две минуты - смерть — время сужается, стягивается в одну точку, и в определенный момент время останавливается со смертью героя. Выстрел нарушает неторопливую беседу героев.

«Направо за сценой выстрел; все вздрагивают.

Аркадина (испуганно). **Что такое?**

Дорн. **Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь»** (с 60).

Число «два» функционирует на протяжении всей пьесы: способствует формированию системы персонажей, организации художественного пространства и времени, архитектурной структуры произведения.

Осмысление особой роли числа «два» в поэтической системе «Чайки» дает возможность в некоторой степени по-новому интерпретировать содержание пьесы.

¹ Каменев В. И. Время против безвременья. М., 1986, с. 174.

² Там же, с. 176.

³ Там же, с. 180.

⁴ Бердников Г. Чехов-драматург, М., 1972, с. 121,

⁵ Чехов А. П. «Чайка»: ПСС и П в 30-ти т. Т. 13. М.: Наука, 1978, с. 29—30. (Здесь и далее цитирую по этому изданию, в скобках за текстом указан номер страницы — В. К.)

⁶ Хализев В. Е. Теория литературы М., 1999, с. 275.

⁷ Там же, с. 275.

⁸ Тмарли Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова. - Ростов н/Д 1993, с. 89.

³ Паперный З. «Чайка» А. П. Чехова. М., 1980, с. 155.

¹⁰ Там же, с. 42.

¹¹ Тмарли Г. И, Указ, сон., е, 107
