

«Я – чайка... Не то. Я – актриса».
О жанровой специфике пьесы А. П. Чехова «Чайка»

Афанасьев Э.С.

Проблема самоопределения — кто я? — самая насущная для чеховских персонажей, жизнь каждого из которых — наша реальная жизнь «начерно», где не расставлены надежные ориентиры, гарантирующие если не шумный жизненный успех, то хотя бы чувство самоуважения, где нельзя положиться и на внутренний голос, который на поверку оказывается желанием несбыточного, где даже счастливый жизненный жребий не избавляет от житейских неурядиц. И только жизненный опыт все расставляет по своим местам, и человек узнает настоящую себе цену, корректирует отношения с окружающими, перестает задаваться сакральным вопросом. При условии, что этот опыт будет востребован.

Пока же приходится пробираться на ощупь.

«Медведенко. Отчего вы всегда ходите в черном?»

Маша. Это траур по моей жизни. Я несчастна.

Медведенко. Отчего? *(В раздумье.)* Не понимаю. Вы здоровы, отец у вас хотя и небогатый, но с достатком. Мне живется гораздо тяжелее, чем вам... а все же я не ношу траура»¹.

Едва ли драматургу интересно знать, кто из этих персонажей несчастнее, ему важен внутренний «жест» каждого из них, подтекст их диалога: кто из нас больший страдалец? Попробуй, читатель, разберись в этой проблеме, если каждый из персонажей пьесы считает себя сугубым страдальцем, в чем охотно исповедуется.

Страдание — это способ самоутверждения чеховского персонажа, потому что оно внушает ему сознание внутренней своей значительности—хотя бы в собственных глазах.

Однако в глазах окружающих эти страдания мало что стоят, не находят понимания, и нас не озадачивает, к примеру, насмешливое и даже полупрезрительное отношение персонажей «Чайки» к учителю Медведенко, типичному «маленькому человеку». И к любовным страданиям Маши Шамраевой отношение неоднозначное:

«С о р и н. Личного счастья нет у бедняжки.

Дорн. Пустое, ваше превосходительство».

И даже поведение Треплева, переживающего любовную и творческую драму, оценивается как «бестактное». Это тригоринское определение, по-видимому, одно из ключевых в пьесе. Вести себя бестактно — это значит вести себя неадекватно ситуации, что называется «невпадом». Вот и любовь персонажей пьесы словно бы «невпадом»: хотя в ней и «пять пудов любви», кого она радует и согревает? Что несет она персонажам, кроме страданий? Почему от нее бегут?

Медведенко — Маша — Треплев — Нина Заречная — Григории ... Есть в этой цепочке, выстроенной драматургом, что-то насмешливое. «Психологический курьез» (выражение Треплева) или закономерность человеческих отношений, именно личных, любовных с их непредсказуемой избирательностью? Сколь искренней ни была бы любовь чеховских персонажей, она обращена в первую очередь на себя, она словно бы жаждет страданий и навязчива — как просьба о помощи внутренне несамодостаточному человеку. Такая любовь сама себя обесценивает, она не «склеивает» человеческие отношения, напротив, продуцирует состояние всеобщей разобщенности.

И в сфере творчества персонажей «Чайки» ждут разочарования и злключения. Здесь, как и в любви, много званых, да мало избранных. Искусительная сила творчества — в связанном с ним представлении о безграничной внутренней свободе человека, о «подъеме духа», покидающем «материальную оболочку» (Дорн). В отличие от любви творчество несет на себе печать элитарности, внушает трепет или хотя бы чувство особого почтения («И маленьким литератором приятно быть», — считает Сорин). И только самонадеянность юности

при стечении особых обстоятельств подвигает человека на путь, тернии на котором дают о себе знать очень болезненно. Для Треплева, как и для Нины Заречной, их вызов судьбе (не «художественная самодеятельность», а готовность к соперничеству на профессиональном уровне) — психологический акт самоутверждения, поступок, долженствующий вознести их на головокружительную высоту. И какое разочарование!

Нет, эстетические принципы не являются самоценным предметом в пьесе Чехова, и любые суждения ее персонажей об искусстве, о преимуществе традиционных или новых форм не обладают в глазах драматурга авторитетностью теоретических суждений. И дело не в том, что среди персонажей нет присяжных теоретиков искусства — убеждают не декларации, убеждает успех. В этом смысл сопоставления уже получившего признание Тригорина, чьи рефлексии об ограниченности собственного дарования — верный признак профессионала, и дебютанта-любителя Треплева, высокомерно вззирающего сверху вниз на «беллетриста», запальчиво, но с искренней верой в свой гений провозглашающего: «Я талантливее вас всех, коли на то пошло». У творчества, как и у любви, своя внутренняя логика, на первый взгляд странная: «прозаический» Тригорин обласкан жизнью, как писатель широко известен, а Треплев, у которого «прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта», пока только «киевский мещанин», молодой человек без определенных занятий, адепт новых форм — как едва ли не всякий новичок в искусстве. Поэт, романтик и максималист по своей натуре, Треплев выразил в своей пьесе-монологе самого себя и свое мироощущение человека экзальтированного, мечтательного и очень одинокого, замороженного нездешним, безжизненным миром. Смело отбросив условности традиционной сцены, начинающий драматург поставил зрителей лицом к лицу перед... гиперусловностью, перед эффектной, но безжизненной абстракцией.

«Каждый пишет так, как хочет и как может», — считает Тригорин, в чем он безусловно прав, провозглашая принцип творческой свободы писателя и приглашая к уважительному отношению к его индивидуальности. Насколько, однако, внутренне свободен Треплев в своем творчестве, во многом вдохновленном обстоятельствами его жизни, его амбициями, насколько оно жизнеспособно, искусство, ориентированное на рафинированных эстетов? И не слишком ли дорогую цену платит за него Треплев, жертвуя миром с близкими и внутренним равновесием, перенапрягая душевные силы в погоне за призрачными видениями? Не странно ли, что именно в лице своей возлюбленной Треплев столкнулся с неприятием его сумеречного мира, в котором нет места любви и жизни («В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц... В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, должна быть любовь»). И уместна ли, в самом деле, эта претенциозная творческая демонстрация с подмосток любительской сцены, возбуждавшая недобрые чувства Аркадиной, которая, болезненно воспринимая выпады со стороны сына против нее как актрисы и против Тригорина как писателя, не проявила никакого снисхождения к дебюту сына и отлучила его от святого искусства как безнадежного, бесталанного дилетанта, демонстрирующего не новые формы, а свой «дурной характер»?

Не само ли искусство мстит Треплеву за юношескую его самонадеянность, за его стремление использовать искусство в целях самоутверждения, за отсутствие мужества в отстаивании своих убеждений, за неспособность к компромиссам с людьми, с жизнью?

Судьба Треплева предсказана драматургом в начале пьесы: трудно жить Треплеву с людьми, но и людям тоже жить с ним трудно. И чем отчаяннее драматизирует Треплев свое положение, тем меньше понимания и сочувствия встречает он с их стороны (Аркадина, Нина Заречная, Тригорин). Даже покушение на самоубийство представляется им истеричным жестом. И в финале пьесы, уходя со сцены, Треплев еще громче хлопнет дверью.

Создается впечатление, что традиционный способ нагнетания драматизма в художественном произведении — изображение человеческих страданий — в пьесах Чехова перестал быть действенным: страдания не находят отклика в душах его персонажей. Дорн трунит над сетованиями Сорина о несбывшихся надеждах, страдания Треплева представляются Нине Заречной театральными (2-е действие), а жалобы Тригорина на свою беспокойную, не при-

надлежащую ему жизнь она выслушивает с недоверием... Не потому ли, что личные драмы только «трогают» душевные струны другого человека, но не вызывают адекватной реакции? Нет в них подлинного драматизма—личностного, социального, бытийного.

Своими пьесами Чехов приглашает нас в мир, в котором людей связывают *непосредственные, личные* отношения — как равноправных субъектов бытия, где симпатии и антипатии имеют решающее значение, значение окончательного приговора. Конкретный, единичный человек, индивид — исходный пункт чеховского реализма, критерий реалистической достоверности художественного изображения. Единичный человек — это индивидуальное «я» и индивидуальный жизненный статус: внешность, личные качества, склонности, склад характера, образ мыслей, социально-профессиональное положение. Жизненный статус индивида — это «содержательная форма», своего рода «футляр», напоминающий человеку об отнесенности внутренней его свободы, можно сказать, об ее условности, поскольку жизненный статус единичного человека имеет довольно жесткие границы. Его становление — содержательная основа чеховских сюжетов, в том числе сюжетов драматических произведений.

Такова субъективно-объективная реальность положения в мире индивида, внутренне противоречивого, потому что его самосознание психологически отторгает собственный свой «футляр», а потому в процессе становления жизненного статуса возникают внутренние коллизии. На изображении этих внутренних, психологических коллизий, сопутствующих жизни едва ли не каждого человека, и специализировался Чехов, повествователь и драматург.

Эти внутренние коллизии не окрашены ни драматизмом, ни тем более трагизмом авторского мироощущения. Во-первых, потому, что изживание иллюзий относительно внутренней свободы индивида, в чем и заключается существо внутренних коллизий, хотя и болезненный, но естественный и, объективный и в целом благотворный для него процесс; во-вторых, эта внутренняя драма имеет сугубо личный резонанс, наконец, сама массовость этого явления (чем иначе можно объяснить столь плотную «населенность» чеховских пьес?) свидетельствует о его эпическом, не связанном с личной инициативой человека, спонтанном характере. Вот почему «со стороны» страдания чеховских персонажей представляются обыденным явлением.

В чем же в таком случае заключается драматургический потенциал пьес Чехова?

Внутренняя противоречивость личного бытия индивида насквозь иронична, иронична онтологически. «Футляр» индивида, жизненный его статус — данность, заключающая в себе в целом или в отдельных компонентах нечто феноменальное, озадачивающее самого индивида. Почему, в самом деле, Треплев — «киевский мещанин», а Нина Заречная что-то вроде Золушки в собственном семействе? Почему у Сорина «противный» голос и внешность, не соответствующая положению «его превосходительства» («У меня и в молодости была такая наружность, будто я запоем пил и все. Меня никогда не любили женщины»)? И вообще судьба словно бы насмехается над человеком, не удостаивая его своей благосклонности. В этом отношении фигура Сорина особенно показательна и, по-видимому, введена в пьесу затем, чтобы акцентировать фактор «несообразности» в существовании человека: «В молодости когда-то хотел я сделаться литератором — и не сделался; хотел красиво говорить — и говорил отвратительно... хотел жениться — и не женился; хотел жить в городе — и вот кончаю свою жизнь в деревне...» «Хотел стать действительным статским советником — и стал», — вставляет реплику Дорн. «К этому я не стремился», — отвечает, смеясь, Сорин.

Вот она, центральная коллизия в произведениях Чехова, которую так или иначе, смеясь или негодуя и отчаиваясь, переживает каждый его персонаж!

На все «почему» чеховских персонажей нет и не может быть ответа, и традиционный для русской литературы вопрос «кто виноват?» в художественном мире Чехова повисает в воздухе. Однако сами персонажи Чехова, в том числе пьесы «Чайка», оценивают «несообразности» своего пребывания в мире как досадные случайности, которые можно либо устранить, либо как-то компенсировать. А у кого из персонажей пьесы личная жизнь безоблачна, если даже избранники судьбы не обойдены житейскими дрязгами? Вот знаменитый писатель

Тригорин сетует на загубленную молодость и положение «белки в колесе», на обреченность «писать и писать. И так всегда, всегда, 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. Разве я не сумасшедший?»

Сетования Тригорина отнюдь не рисовка, ведь и любой из персонажей «Чайки», избранник ли судьбы Тригорин или вовсе безвестные люди, как Медведенко и Маша Шамраева, оценивают благополучие личной своей жизни с точки зрения внутреннего комфорта, в зависимости от возможности утолить желания. Таковая внутренняя потребность индивида, стоящего на страже собственных интересов, отстаивающего их как законное право на личную жизнь, на личное счастье и нехотя покоряющегося необходимости. В отношениях персонажей «Чайки» господствует принцип «естественного эгоизма», особого рода их избирательность, которая диктуется потребностью каждого индивида в ощущении возможной полноты личного своего бытия, в забвении своего «футляра». Такова логика межиндивидуальных, личных отношений. «Нужный» человек — тот, близость или хотя бы знакомство с которым возвышает индивида в собственных глазах. Но решительно отмечается «благотворительность» по отношению даже к самым близким людям, отягчающая, осложняющая собственное существование. Вот почему поступки персонажей представляются предосудительными, эгоистичными. Так, скупость Аркадиной — едва ли врожденное ее свойство. Она — своеобразная защитная реакция человека, которому его статус артистки (одновременно любовницы и матери) приносит наибольшее внутреннее удовлетворение, чем и мотивирует она свой отказ помочь деньгами сыну и брату: «У меня нет денег. Я актриса, а не банкир». Материнский же долг — где-то на периферии ее сознания. Но не так ли жестко поступает Тригорин по отношению к Нине Заречной, Нина Заречная по отношению к Треплеву, Треплев по отношению к Маше Шамраевой... Такова психология индивида. Сам же драматург предстает перед нами подчеркнуто беспристрастным, как-то отстраненным и словно бы с удивлением взирающим на поведение своих персонажей. В этой его беспристрастности — высшее художественное достоинство пьесы. Не старомодно ли подлинному художнику акцентировать свое отношение к поведению персонажей, плюсы и минусы которого очевидны? Дело художника объяснять, почему они именно так себя ведут.

Итак, сам онтологический статус чеховского персонажа — единичного человека, индивида, кем, собственно, и является человек в личной своей жизни, провоцирует его на неадекватное, «бестактное» поведение. Желание воплотиться в престижную роль, «очиститься» от досадных «случайностей» своего жизненного статуса — внутренний стимул поведения персонажей «Чайки». На этом наивном перевоплощении персонажей и основывал, по-видимому, драматург свое понимание жанра пьесы — комедии. Такое поведение персонажей не связано, однако, с ущербностью личных их качеств, как это свойственно комедийным персонажам; ориентация на оптимальный вариант личной судьбы — родовой признак человека; но в своем стремлении к внутренней свободе он переступает некую заповедную для него грань и оказывается в «западне». Искусительна сама сфера целеполаганий индивида — любовь и творчество, в которых никому не гарантирован успех. Даже если человек и готов заплатить за успех любую цену: «За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарования, 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...» — мечтает Нина Заречная. И вот ирония судьбы индивида: все невзгоды Нина испытала на себе в полной мере, но что же взамен?

Что-то демоническое есть во влечении Треплева «прочь от земли», к пустынным, печальным мирам. Но во имя чего обречен он носиться в полном одиночестве «в хаосе грез и образов, не зная, для чего и кому это нужно»?

И никто из персонажей «Чайки» не избежал этой «западни»: ни избранник судьбы Тригорин, увлекшийся мечтой сыграть главную роль в любовном «романе» и оконфузившийся, ни «маленький человек» Медведенко, который так же, как и до женитьбы на

Маше, каждый день ходит ради нее в усадьбу Сорина — шесть верст туда и столько же обратно...

Итак, преступление и наказание? Но применима ли по отношению к персонажам пьесы категория драматической вины, если их опрометчивые поступки диктуются потребностью обрести свой жизненный статус, границы которого им не дано знать априори, если эти поступки связаны с отсутствием жизненного опыта и по сути дела *не могли не быть*? Даже самый решительный поступок Нины Заречной — ее бегство из родного дома, — рожденный желанием стать актрисой и возлюбленной Тригорина, так естествен и предсказуем в ее положении молодой девушки, столь же логичен, как и предложение Полины Андреевны до конца прояснить личные отношения с Дорном.

Сюжеты пьес Чехова отражают простую и прозрачную логику процесса становления жизненных статусов персонажей, логику, очевидную для драматурга, но чреватую неприятными сюрпризами для самих персонажей. Не потому ли в личной драме Нины Заречной просматривается что-то банальное — обыкновенная история? Да и в целом представленные в пьесе события — вариация на одну из вечных тем, которую Чехов обновил за счет введения в драматическое произведение принципиально новых в драматургии персонажей, иронический эффект от поведения которых возникает как следствие проекции в литературную ситуацию реальной жизненной ситуации, в которой оказывается реальный человек с его иллюзорной — в отличие от литературного героя — внутренней свободой. Вот почему персонажей «Чайки» в их стремлении освободиться от своего «футляра» «обманывает» жизнь.

Четвертое действие пьесы не случайно напоминает эпилог романа: нас информируют о том, что произошло с персонажами за истекшие два года. Более или менее продолжительный временной интервал между действиями в пьесах Чехова необходим, потому что эпическое время — главное «действующее лицо», без которого невозможен жизненный опыт персонажей. В «Чайке» этот опыт не остался втуне. Подустав от душевных тревожений выяснив до конца отношения между собой, персонажи уgomонились. Осень. Вечер. «Скучная» игра в лото им не в тягость. Эта игра — не пустое времяпровождение, а — жизнь, даже с «философским» смыслом, как бы ответ драматурга-ироника на все «почему» его персонажей: бытие человека в чем-то феноменально. Здесь, как и в игре, многое зависит от везения. («Этому человек (Тригорину. — Э.А.] всегда и во всем везет», — комментирует Аркадина выигрыш своего любовника.) У каждого человека своя судьба, и потому статус персонажей пьесы как «действующих лиц» несомненно ироничен.

Значит ли сказанное, что в индивиде не предполагается никакой инициативы, стало быть, и ответственности, и он обречен плыть по течению времени, времени своей жизни? Вовсе нет. Как и все писатели, Чехов показывает, как внедряется человек в человеческие отношения, всегда конфликтные. У Чехова эти отношения — межиндивидуальные, личные, непосредственные — конфликтны по-особому. Они конструктивны при условии чувства взаимной симпатии, личного интереса друг к другу, а любые «идейные дуэли» здесь — симптом отчуждения, вражды, форма выражения отрицательных эмоций.

Показательны отношения между Аркадиной и Треплевым, матерью и сыном, постоянно соскальзывающие на отношения «идейных противников», как-то странно и, как окажется, опасно замещающие отношения родства. Понятно желание Аркадиной обезопасить свою личную жизнь от посягательств на нее со стороны сына, предъявляющего свои права на материнское к нему внимание и участие не в самой тактичной форме, сублимирующего их в образ обличителя, в выпренную роль непризнанного гения. Это невостребованное сыновье чувство к матери принимает в поведении Треплева эгоцентричные формы самоутверждения, толкает его на путь самоизоляции, губительный для индивида, и самоубийство — вполне логичный «жест» безнадежного романтика.

Но и Аркадина, с готовностью вступающая в «идейные» турниры с сыном, утверждаясь в своей «правоте», близоруко и искусственно разделяет право на личную жизнь, свое «я» и обязанности матери, вытекающие из ее жизненного статуса, «добро» свободы воли и

«зло» необходимости. В этом и заключается драматическая вина персонажей «Чайки». Трудно примириться человеку с той жизненной ролью, которую он не сам выбирает! Дидактический элемент пьесы «Чайка» (а какая пьеса без него обходится?), по-видимому, можно сформулировать следующим образом: сколько бы ни был докучен, тягостен человеку его «футляр», нести его — обязанность человека, и любые поползновения от него освободиться «бестактны», немужественны. Здесь и проходит для индивида граница между должным и недолжным.

Романтический образ молодой девушки, которая «счастлива и свободна, как чайка», рожден воображением писателя и принадлежит художественной реальности, как и весь «сюжет для небольшого рассказа»: «Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил». Это не правда жизни, а поэтическая, драматическая история — искусство. Для реального человека этот «обольстительный обман» опасен: представление о себе как о чьей-то жертве подрывает веру человека в собственные силы, отнимает мужество жить, способность примириться с утратами, с несовершенством мира и людей ради самого важного для индивида — истинного его «я», обретенного Ниной Заречной в муках.

«Терпеть» жизнь, какой бы она ни сложилась — удел человека и его долг, залог внутреннего равновесия, путь его самостояния, хотя идти по нему готов не каждый. «Я — чайка... Не то. Я — актриса» — таков путь самостояния Нины Заречной, главный итог иронической комедии Чехова.

¹ Здесь и далее текст цит. по: Чехов А.П. Поли, собр. соч: В 30 т. М., 1978. Т. 13.