

## СКОЛЬКО ЧАЕК В ЧЕХОВСКОЙ «ЧАЙКЕ»?

ВИКТОР ГУЛЬЧЕНКО

*Виктор Владимирович Гульченко* - режиссер, театровед, критик театра и кино. Родился в 1944 году в Омске. Учился в Театральном училище имени Щукина (режиссерский факультет) и Всесоюзном государственном институте кинематографии (сценарный факультет). Художественный руководитель театра "Международная Чеховская лаборатория". Член бюро Чеховской комиссии Российской академии наук. Автор многих работ о Чехове. Живет в Москве.

Сколько Чаек в пьесе Чехова "Чайка"? 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*.

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*...

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 сим-вола от груза первоначальных поэтических заданий.

На место восьмой *Чайки* могло бы претендовать, в конце концов, ее чучело, предъявленное Шамраевым в конце пьесы Тригорину, однако ж нет: в чучеле убитой Треплевым птицы как раз меньше всего *Чайки* (в символическом, разумеется, значении слова). Труп птицы плохо отождествляется с самой птицей, олицетворяющей прежде всего *движение, полет, 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.

Итак, чучело чайки уже не воспринимается символом, а становится всего лишь экспонатом домашнего зоологического музея. Подмена символа на его муляж осуществляется стремительно:

Ш а м р а е в (*подводит Тригорина к шкапу*). Вот вещь, о которой я вам 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!

И это, заметьте, скажет 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". Теперь же Тригорин не отменяет, а *отвергает* собственный "заказ": его "сюжет для небольшого рассказа" аккуратно расположится между этими только внешне одинаковыми словами: "Не помню". Весь этот "сюжет" уместится в паузе "Подумав" - фирменный чеховский литературный прием.

Две пьесы - ненаписанная пьеса Тригорина и написанная пьеса Тrepлева - сольются в одном причудливом течении чеховской трагикомедии "Чайка". "Сюжет для небольшого рассказа" Тригорина выступает здесь против "декадентского бреда" Тrepлева. 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. Тrepлев 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.

"В первый раз, - замечает Л. В. Карасев, - стоя возле убитой чайки, Тrepлев пообещал убить себя, во второй, когда чучело достали из шкафа, исполнил свое обещание. <...> 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". Многим, но не всем: игравший Тrepлева Мейерхольд, например, именно так и понимал суть сценического искусства: "Современный стиль на театре - сочетание самой смелой условности и самого крайнего натурализма"<sup>2</sup>. Стиль этот относятся 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 Тrepлева за финалом всемирной истории, эта роль должна быть отведена именно чайке. Это единственная птица, само название которой производив от глагола душевного движения чаять"<sup>3</sup>. Добавим сюда и такие характеристики образа, как *окрыляться, воспарять*.

Убитая Чайка - это *остановленный полет*, это отказ движению в праве быть, осуществляться; но никак не тушка выпотрошенной для консервации птицы. Уж где меньше всего признаков Чайки, так это в данной тушке. Тригорин все же лукавит, отвечая Шамраеву: "Не помню!": он *помнит*, конечно, Нину-чайку, но чучела 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 героев, 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.

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"<sup>4</sup>.

Чеховская "Чайка" с семью эмблематичными персонажами, содержащими в той или иной степени признаки *одного* символа, - законченная, 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, мимолетная, 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 вам это *ничего*.

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

Обыкновенная история про "ничего", предложенная нам не Треплевым, а породившим и убившим его Чеховым<sup>5</sup>, 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" аккуратно 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, застывает 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 измерениях. Они проживают не только свои нормальные человеческие жизни, но и подчиняются времени природному"<sup>6</sup>.

Самым ярким примером воплощения данного типа человеческого героя, добавим мы, является персонаж "Вишневого сада" Фирс - последний персонаж уникальной чеховской драматургии, *завещанный* (приговоренный к смерти, но неумерший) всем нам персонаж. 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?..

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 rendezvous* 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 Тригोरину, тоже часть этого же самого "человека": "Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног". Когда же Тригोरину 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 и 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 силы, своим назойливым ряжением в разрушителя канонов, новатора. Конечно, он молод - а энергия молодости, как правило, не лишена агрессии, не избавлена от разрушительных токов. 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 Тригोरину 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 сальеривскую 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 Тригориним?

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 решаете 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"<sup>7</sup>. 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"<sup>8</sup>.

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 при 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 Треплеве* 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"<sup>9</sup>. 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"<sup>10</sup>.

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"<sup>11</sup>. 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"<sup>12</sup>. 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 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" намечилось, а в "Вишневом саде" умножилось и закрепилось то, что еще не произошло, но что, увы, вполне может когда-нибудь произойти. И произойдет...

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. - 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 все, 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. И не только его...

Усадебное местоположение дома, где происходит действие чеховской "Чайки", сохраняется, по существу, и в картине Хичкока "Птицы", 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 (четвертый акт пьесы). Если полагать Нину-Чайку персонажем *случившимся*, 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 века и, обретая к тому же множество все новых трактовок, уже давно сделался *большим - романным, эпическим* сюжетом.

В произведениях Чехова и Дю Морье присутствует взгляд с земли на небо, у Ричарда Баха, автора повести "Чайка по имени Джонатан Ливингстон", 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. Эта оппозиция *земли* и *неба* красноречивым образом отзывается в нравственных терзаниях Треплева, тождественных, на что указывал сам автор, страданиям Гамлета. Данная оппозиция 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.

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.

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...

Характеристику матери ("психологический курьез") Треплев, обладай он хоть толикой иронии в собственный адрес, мог с еще большим основанием адресовать 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 Тригоринным он, естественно, зачисляет в Гертруды и Полонии. Чехов делает как бы эпиграфом к "декадентскому бреду" Треплева эту стремительную пикировку матери и сына Шекспировскими цитатами. Надо ли говорить, что на место Офелии тут неизбежно претендует Нина - и с этой точки зрения за чеховской "Чайкой" впору признать права не просто комедии, но водевиля. Эту жанровую тенденцию пьесы энергично поддерживают персонажи второго плана - Медведенко, Шамраев, уездный "плейбой" Дорн, Полина Андреевна, Маша, 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 - прелюбо-

пытнейший, 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 впору 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 - драмой. Оказалось, в сюжете этой пьесы столько же *пудов не любви*.

И сам жанр чеховской "Чайки" не просто комедия в "пять пудов", а эпическая комедия, "комедия рока"<sup>13</sup>. "На сюжетном уровне, - указывает Н. И. Ищук-Фадеева, - это полигеройная пьеса с откровенно редуцированным действием, напряженные моменты которого приходится на антракт, а самый трагичный момент - самоубийство - происходит на фоне игры в лото, практически не прерывающейся после выстрела"<sup>14</sup>. Далее она замечает: ""Чайка" может быть прочитана как мистическая "комедия ошибок"<sup>15</sup>.

Если история повторяется дважды, существуя вначале в виде трагедии, а потом оборачиваясь фарсом, 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 Треплевым 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 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 Тригориним и все же продолжая отчаянно любить его, Нина обрекла себя на неиз-



бывшие 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. 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. 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...

Тихий финал этой пьесы обманчив: комедии конец, да здравствует трагедия!

В чеховской "Чайке" мы имеем дело с комизмом трагедии и с трагедийностью комедии - с тем самым треплевским "ничего", возведенным в какую-то высокую степень.

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 описание того, как Бог взыскует человека. Не человек взыскует Господа, а Господь ищет человека!" Эти слова - из романа американских фантастов Роджера Желязны и Филипа Дика "Господь Гнева", написанного ровно СЕМЬдесят лет после "Чайки".

Кто знает, не застрелился 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".

<sup>1</sup> Карасев Л. В. Вещество литературы. М., 2001. С. 238 - 239.

<sup>2</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 т. М., 1968. Т. 2. С. 342.

<sup>3</sup> Мурьянов М. Ф. О символике чеховской "Чайки" // Чеховиана: Полет "Чайки". М., 2001.

<sup>4</sup> Бахмутова Н. И. Подводное течение в пьесе Чехова "Чайка" // Вопросы русского языкознания. Саратов, 1961. С. 360.

<sup>5</sup> Нелишне вспомнить здесь фундаментальную работу о Чехове Льва Шестова "Творчество из ничего". - Прим. автора.

<sup>6</sup> Карасев Л. В. Указ. соч. С. 244 - 245.

<sup>7</sup> Лонгбакка Ральф. "Комедия со смертельным исходом". Заметки о "Чайке" // Чеховиана: Полет "Чайки". С. 332.

<sup>8</sup> Там же. С. 334.

<sup>9</sup> Кёртис Джеймс М. Эфебы и предшественники в чеховской "Чайке" // Чеховиана: Полет "Чайки". С. 142.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Карасев Л. В. Указ. соч. С. 208.

<sup>12</sup> Там же. С. 213.

<sup>13</sup> См.: *Фадеева Н. И.* "Чайка" А. П. Чехова как комедия рока // Чеховские чтения в Твери. Тверь, 2000. С. 129 - 133.

<sup>14</sup> *Ицук-Фадеева Н. И.* "Чайка" А. П. Чехова: миф, обряд, жанр // Чеховиана: Полет "Чайки". М., 2001. С. 221.

<sup>15</sup> Там же. С. 229.