

**НИНА ИЩУК-ФАДЕЕВА**  
**Тверь (Россия)**

### **ПЕЙЗАЖ С ВОДОЙ У МОПАССАНА И ЧЕХОВА (НА ВОДЕ И ЧАЙКА)**

Два великих имени, поставленных рядом, не раз становились объектом сравнительного исследования. В данном случае меня интересует совершенно определенный аспект анализа – образ воды и его природа в повести Мопассана *На воде* и комедии Чехова *Чайка*. Выбор мопассановской повести предопределен ее бытованием в тексте чеховской драмы: множественные подтекстовые аллюзии венчаются открытым цитированием ее в эпизоде чтения вслух Аркадиной повести Мопассана, чрезвычайно важным для формирования смыслов всего чеховского творения.

Мопассан, пожалуй, самый «водяной» из писателей конца XIX века – достаточно перечислить хотя бы некоторые из заглавий его произведений: *На реке*, *На море*, *На водах*, наконец, *На воде*, повесть, ставшая, наряду с шекспировской трагедией *Гамлет*, претекстом комедии *Чайка*.

Повесть *На воде* (1888 г.) содержит досюжетный фрагмент, который совмещает в себе функции предисловия с видимостью эпиграфа, являясь в то же время весьма специфическим жанровым подзаголовком:

Этот дневник не содержит ни интересной повести, ни интересного приключения. [...] В общем я видел солнце, воду, облака и скалы – мне больше не о чем рассказывать...<sup>1</sup>

Итак, эта повесть не соответствует известным жанрам: это не дневник – там нет значимых событий, но и не путевые заметки – нет иллюзии приобщения к культурным ценностям в общепринятом понимании. В повести ощущается возвращение к основному принципу древнего эпического поэта – *что вижу, то пою*.

Путешествие на «Милом друге» описано глазами в большей степени наблюдателя, чем участника, при этом само описание наполнено лексикой театрально-драматической сферы: «Бернар, Ремон и барометр иногда противоречат друг другу и разыгрывают передо мною забавную комедию с тремя действующими лицами...»

---

<sup>1</sup> Ги де Мопассан, *На воде*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*, Москва 1946–1951, т. 10, с. 137.

(140); «Эстерель – это украшение Канн, [...] словно написанное акварелью на фоне театрального неба каким-то благожелательным художником» (140); «по вечерам лесистые склоны берегов темнеют и накладывают черное пятно на огненное небо, на это неправдоподобно драматическое, алое небо. Нигде я не видывал таких волшебных закатов, [...] таких искусных и роскошных мизансцен, такого ежедневного возобновления напряженных великолепных эффектов» (140) и т.д. Таким образом, в общеизвестную максиму «весь мир – театр» включается природа, и пейзажем – как природной декорацией – воспользуется впоследствии Треплев.

Рассуждая о бессмысленной жизни обывателя, Мопассан сравнивает ее опять-таки с театром:

Жизнь для них – нечто вроде занимательного спектакля, где они сами являются актерами, приятная, изменчивая вещь, которая восхищает их, не слишком изумляя<sup>2</sup>.

Повторяемость спектакля, неизменность одного и того же текста выводит Мопассана на философию обыденного сознания:

Блаженны те, кто не знает ужасающего отвращения к постоянной повторяемости одних и тех же действий; блаженны те, у кого хватает силы каждый день исполнять заново одни и те же обязанности, с теми же жестами, в одной и той же домашней обстановке, перед тем же горизонтом, под тем же небом, проходить каждый день по тем же улицам, встречая тех же людей и тех же животных. Блаженны те, кто не замечает с чувством величайшего отвращения, что ничто не меняется, ничто не проходит и все наводит скуку<sup>3</sup>.

Глубокая ироничность мопассановского пассажа преобразуется в монологе Треплева в стилистику филиппики:

Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль, – мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, одно и то же, одно и то же, – то я бегу, и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Там же, с. 156.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> А. П. Чехов, *Чайка*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Москва 1986, т. 13, с. 8.

Имя Мопассана – ключ к разгадке поэтического текста, построенного в логике диалога с тогда уже маститым французским писателем, при этом диалог в данном случае не метафора: «реплики» Мопассана, более или менее прозрачные, входят в структуру чеховского текста, распределяясь между разными персонажами. В результате чеховский текст, новаторство которого строится в том числе и на принципе сосуществования разных голосов, включает в это многоголосие и точку зрения Мопассана как автора совершенно определенной повести. Таким образом, монолог Треплева, по сути, представляет собой двухголосие, т.е. восприятие молодым драматургом взглядов уже состоявшегося писателя, признанного в том числе и им, «новатором», т.е. тем, кто ниспровергает «архаистов».

Знаменательно завершение этого блистательного фрагмента ритмической прозы Мопассана с анафорическим началом «Блаженны те...»:

Надо иметь вялый ум, замкнутый и нетребовательный, чтобы удовлетворяться тем, что есть. Как случилось, что зрители мира до сих пор еще не крикнули «Занавес!», не потребовали следующего акта с другими существами вместо людей, с другими формами, другими празднествами, другими растениями, другими светилами, другими выдумками, другими приключениями?<sup>5</sup>

То, о чем мечталось повествователю в повести *На воде*, причудливым образом реализовалось в комедии *Чайка*: Треплев написал пьесу, условно названную *Мировая душа*, где действуют не люди, а «другие существа», пьесу, написанную в «другой» форме, правда, без празднеств, но с «другими выдумками». Несмотря на решительный отказ от миметического изображения, драматургу-новатору пришлось крикнуть «Занавес!», что в данном контексте означало насильственный конец вымышленного мира.

В параллель к семе театра развернуты пассажи о писателях, первый из которых весьма значим тезой «женщина, у которой появляется странная склонность держать при себе писателя»<sup>6</sup>, т.е. та ситуация, которая стала основой сюжета чеховской *Чайки*.

Тригорин полностью соответствует типу писателя, как его описывает Мопассан: романист живет, поглощая все им виденное, – слова, жесты, «самые ничтожные поступки, самые ничтожные

---

<sup>5</sup> Ги де Мопассан, *На воде...*, с. 156–157.

<sup>6</sup> Там же, с. 150.

вещи [...] Ужаснее же всего то, что ведь он, негодяй, помимо своей воли, бессознательно добьется полного сходства, потому что он верно видит, а рассказывает то, что видел»<sup>7</sup>. Почти иллюстрацией к мопассановскому пассажи выглядят эпизоды с записной книжкой, куда Тригорин заносит все свои наблюдения – от облака, похожего на рояль, до образа девушки в черном, нюхающей табак. В этом же ряду – его интерес к Нине: Тригорин, пропустивший молодость по причине бедности, не знает, как думает и чувствует себя молодая девушка и как с этими непредсказуемыми особами обращаться. Складывается впечатление, что надвигающийся роман интересен ему прежде всего как обогащение писательского опыта. Таким образом, два писателя, состоявшийся и начинающий, разведены не столько как психологические типы, сколько как творческие: Тригорин следует принципам миметического искусства, Треплев – модернизма. Более того, очевидно, что комедия Чехова, написанная в «новой форме», – это во многом «сюжет для небольшого рассказа» Тригорина, но в нетрадиционной аранжировке.

Зависимость писателя как человека и его творческой судьбы от искусства создавать «слова, слова, слова» ярче всего проявляется во втором действии *Чайки*, когда в жаркий полдень на озере читают повесть Мопассана *На воде*. Аркадина накладывает прочитанное на свою ситуацию – отсюда сравнение себя с лабазником, Тригорина – с крысами, а после рассуждений о силе комплиментов подходит к весьма опасному для нее продолжению:

Как вода, падая капля за каплей, просверливает самую крепкую скалу, похвала слово за словом западает в чувствительное сердце писателя. Лишь только она приметит, что он разнежен, растроган, завоеван этой постоянной лестью, она изолирует его, перерезает малопомалу нити, быть может, связывающие его с чем-то еще...<sup>8</sup>

В полной мере оценить и понять смысл происходящего у Чехова можно только зная мопассановский текст, так как на сцене разыгрывается, как по нотам, партитура Мопассана: в острой ситуации возможного расставания обольщает актриса писателя вначале собственной любовью, а затем – хвалебной одой. В интимной сцене Аркадина умудряется с личной интонацией высказать как бы тезисы ненаписанной статьи о писательской

<sup>7</sup> Там же, с. 151.

<sup>8</sup> Там же, с. 151.

манере Тригорина. Благодаря верно выбранной тактике она-таки смогла «перерезать... нити, связывающие его с чем-то еще», т.е. с Ниной. Так «озерная девушка» благодаря нескольким точно адресованным словам превращается в «сюжет». Так уточняется пара актрис, состоявшейся и начинающей: получается, что Аркадина побеждает писателя Тригорина в этой классической ситуации благодаря использованию ею рецептов писателя Мопассана. Безвольность, о которой писал французский писатель и русский, вымышленный Чеховым, это, по сути, и есть специфически выраженный профессионализм – признание власти слова, т.е. «слова, слова, слова».

Тригорин, оценивая себя как писателя, страдает от разлада между тем, *что* он пишет, и тем, что *должен* писать. Его писательский долг – «говорить о народе, об его страданиях, об его будущем...», а его подлинное призвание – природа:

Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать<sup>9</sup>.

*Вода* здесь – только часть пейзажа, равнозначная деревьям и небу, тогда как для Мопассана вода обладает особой силой, особенной значимостью для человека, соприкоснувшегося с этой стихией.

Признания Тригорина перекликаются с монологом мопассановского повествователя, выстроенным в логике антитезы: с одной стороны, он говорит об испытываемом ужасе перед «всем существующим» («ограниченность мира поражает и возмущает меня...»<sup>10</sup>), с другой – в наслаждении жизнью «с животной радостью»:

Я люблю небо, как птица, леса – как бродяга-волк, скалы – как серна, высокую траву – за то, что по ней можно валяться, можно носиться, как лошадь, прозрачную воду – за то, что в ней можно плавать, как рыба<sup>11</sup>.

Сравнение двух этих признаний многое проясняет в особенностях личности писавших: повествователь в повести *На воде* любит не пейзаж, как его понимает Тригорин, т.е. как картинку, а как естественную для всего живого среду, воспринимая себя как

---

<sup>9</sup> А. П. Чехов, *Чайка...*, с. 30.

<sup>10</sup> Ги де Мопассан, *На воде...*, с. 168.

<sup>11</sup> Там же, с. 168.

часть живого мира, осознавая, что именно в природной жизни, сливаясь с ней, человек способен постичь свою самость.

Отношение Тригорина к природе иное: он выключен из природной жизни в ее естественном проявлении, наблюдая за ней как бы со стороны, являясь для нее, по сути, «посторонним», точнее – отчужденным. Наиболее явно отличие двух почитателей природы проявляется в двух признаниях: герой Мопассана любит воду за то, что в ней можно почувствовать себя рыбой, тогда как Тригорин любит эту самую рыбу ловить. Картина природы оборачивается концепцией жизни: для повествователя приобщение к природе, слияние с ней дает возможность почувствовать жизнь во всей полноте, во всем ее многообразии, тогда как вялотекущая форма жизни Тригорина приводит его к поразительному признанию:

[...] я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни<sup>12</sup>.

Жизнь предстает как материал для очередной повести: Тригорин не столько живет, сколько описывает жизнь, что не может не сказаться на его письме – вот почему, как сознает он сам, все им написанное «мило, талантливо...», но далеко до подлинного творчества, например, Тургенева, Толстого или Золя.

Что есть писатель как личность особого склада и даже особой судьбы? В повести Мопассана выделены две особенности: первая – это всепонимание («Я потому пишу, что понимаю все существующее, [...] я *созерцаю* [курсив мой – Н. И-Ф.] его внутри себя, в зеркале своей мысли»<sup>13</sup>) и «всеотражение» («Для него [писателя – Н. И-Ф.] не существует больше никакого простого чувства. Все, что он видит, [...] – все мгновенно превращается для него в предмет наблюдения»<sup>14</sup>). Мопассаном выделено два критерия подлинности таланта, и у Чехова они не воплощены полностью ни в Треплеве, ни в Тригорине: первый «понимает» и мать, и Тригорина, и способен «созерцать» все сущее в «зеркале своей мысли». Он живет, фиксируя все увиденное, услышанное и пережитое, это – жизнь для писания.

<sup>12</sup> А. П. Чехов, *Чайка...*, с. 29.

<sup>13</sup> Ги де Мопассан, *На воде...*, с. 177.

<sup>14</sup> Там же.

Тригорин – из тех пишущих, кто отражает виденное, не обладая даром жизни, и его полное и искреннее непонимание *мировой души* есть наиболее явное свидетельство его писательской недостаточности. Факт, что начинающий писатель Треплев глубоко чувствует то, что известному французскому писателю кажется сутью писательской души, свидетельствует о подлинном таланте молодого человека, испытавшего *лунный удар* (Мопассан), особенность которого – видеть мир не так, как другие – есть тоже свойство творческого сознания, чем, похоже, обделен признанный и обласканный Тригорин.

Пейзаж в *Чайке* оказывается чрезвычайно важным для формирования смыслов этой необычной комедии – как жаркий полдень, так и лунная ночь. Начну с последнего как более очевидного образа. В повести *На воде* есть размышления на тему о влиянии луны на человеческий мозг, на его поведение, в частности, на проявление чувства – то, что афористически выражено в положении «Человек, нормально любящий при свете солнца, неистово обожает при луне»<sup>15</sup>. Глава 8 *апреля*, включающая в себя уже приводимые рассуждения о любви и ненависти к жизни, о двух влюбленных, венчается «лунной серенадой». Микросюжет развивается интертекстуально, с привлечением многих известных и не очень цитат (Арокур, Мюссе, Мендес, Гюго, Апулей), но его мотивной завязкой становится одно воспоминание:

Как-то раз одна молодая и прелестная женщина убеждала меня [...], что солнечные удары в тысячу раз менее опасны, чем лунные. Они незаметно поражают во время прогулок в восхитительные ночи, говорила она, и от них уже никогда не выздороветь; люди остаются сумасшедшими, но не буйными, которых нужно запирают, а больными особым безумием, сладким и постоянным; они уже ни о чем не могут думать так, как другие<sup>16</sup>.

В уже цитированном монологе Тригорина есть отсылка к луне как к знаку болезни:

Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязная мысль: я должен писать, я должен писать, я должен...<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Там же, с. 172.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> А. П. Чехов, *Чайка...*, с. 29.

Любопытно, что речь идет о *долженствовании* в профессии, понимаемой как своего рода болезнь, которая никоим образом не затронула саму личность Тригорина, являющего собой любопытный образ «молодого старика»: «сорок лет будет ему еще не скоро», как представлял писателя Тrepлев. Психологически же он значительно старше: «[...] но он уже знаменит и сыт, сыт по горло... Теперь он пьет одно только пиво и может любить только немолодых»<sup>18</sup>. Сюжет комедии подтверждает справедливость данной Тrepлевым характеристики: Тригорин не выдерживает накала юной страсти и возвращается к удобным, привычным привязанностям, не требующим больших затрат – ни в физическом, ни в эмоциональном плане. Более того, Тригорин предсказуем и управляем, т.е. он демонстрирует типовое поведение («как все мужчины»), чем и пользуется Аркадина.

В отличие от Тригорина, Тrepлев – из тех, кто испытал «лунный удар», из тех, чьи «роковые минуты» приходится на ночные часы, определяя не только их жизнь, но и смерть.

Луна задает тональность всему первому действию *Чайки*: прежде всего, ее наличие – основное условие готовящегося спектакля; она – главный элемент сценографии, ее светом окрашена фигура в белом – той, что представляет «мировую душу», которая есть вместилище всего жившего и живущего на земле. Сам этот спектакль представляется Аркадиной чем-то декадентским, Дорну – абстрактным, миметику Тригорину – непонятным. Мопассановскому же писателю-повествователю образ *мировой души* внутренне близок и понятен:

Ах, я жаждал всего, но ничем не наслаждался. Мне была бы нужна жизненная сила целой расы, весь многообразный разум, рассеянный во всех существах, все способности, все силы и тысяча существований в запасе, потому что я несу в себе все вожеления и все виды любопытства, а сам обречен на все смотреть и ничего не улавливать<sup>19</sup>.

Так возникает прообраз мировой души в монологе мопассановского повествователя.

В повести *На воде* много рассуждений о душе, о личности, о воле, причем, последнее понятие определяет психологию толпы, подавляющей волю индивида и нивелирующей его личность:

<sup>18</sup> Там же, с. 9.

<sup>19</sup> Ги де Мопассан, *На воде...*, с. 177.



[...] он перестал быть человеком и сделался частью толпы. Его личная воля смешалась с общей волей, подобно капле воды, смешивающейся с рекой [курсив мой – Н. И-Ф.]<sup>20</sup>.

Метафора воды как начала, поглощающего человека, в контексте повести становится доминирующей. Очевидно, что понятие *воли*, соотносимое с понятием души, восходит еще к философии Шопенгауэра, в главном философском труде которого – *Мир как воля и представление* – соотнесенность двух этих понятий – основа концепции. Явно эта подтекстовая связь с Мопассаном обнаруживается в *Чайке*, когда Дорн вспоминает свое путешествие по Италии, во время которого ему пришлось испытать ощущение причастности к мировой душе в уличной толпе Генуи.

Мировая душа имеет и свое частное, национальное выражение – Мопассан пишет о совершенно особой французской душе. Наблюдая за коммивояжерами, писатель сначала дает ироничное ее определение – это «средняя арифметическая умственной развитости, рассудительности, логичности и разумности»<sup>21</sup>. Следующий виток осмысления национальной души выводит писателя на образ, который традиционно рисует «история, эта восторженная, изолгавшаяся старая дама»: простые и даже вульгарные люди, несмотря на свои простодушие и апломб, позволили увидеть в них «всю Францию, легендарную, остроумную, подвижную, храбрую и галантную Францию»<sup>22</sup>. Наконец, самое главное в национальной душе – остроумие – определяет всю историю страны:

Французский престол поддерживается девизами во вкусе детских припевов. Слова, слова, одни только слова, иронические или героические, шутливые или шаловливые, плавают на поверхности нашей истории и делают ее похожей на собрание каламбуров<sup>23</sup>.

Описание французского национального характера, возможно, навеяно незадолго до того вышедшим трудом И. Тэна *История английской литературы* (1863), где изложены основы философии географического детерминизма: знаменитое галльское остроумие, по Тэну, есть суть французской души. Само формирование того или иного склада души напрямую зависит от природного ланд-

---

<sup>20</sup> Там же, с. 193.

<sup>21</sup> Там же, с. 204.

<sup>22</sup> Там же, с. 204.

<sup>23</sup> Там же, с. 208.

шафта. Таким образом, образы природы в повести Мопассана и рассуждения о душе приобретают особое, философское значение, и экскурсы в историю предстают в новом освещении: повесть с необязательной фабулой, подчиняющейся только ассоциативным связям, повесть, где «мало действия», как Нина характеризует *Мировую душу* Треплева, выстраивает особый сюжет, где главное не внешний мир, но «зеркало... мысли», т.е. сюжет о французском писателе, размышляющем о французском характере и быстротечности бытия в путешествии «на реке жизни».

Так смыкаются и взаимоопределяются предмет изображения – «что вижу», т.е. Франция, и принцип изображения – «то пою», т.е. ассоциативное повествование, включающее в себе панораму страны: от частных историй до большой Истории. Кажущаяся хаотичность и фрагментарность определяется необычным жанром – это «сюжет для большого рассказа», воссоздавший литературный портрет страны.

Что же происходит с сюжетом о французском писателе, перенесенном на русскую почву? Очевидно, что доминантные мотивы повести *На воде* – человек и природа, человек и его окружение, человек и его страна, противоречивость жизни, бедность бедного человека, одиночество богатого, творчество, любовь – определяют мотивы и чеховской комедии *Чайка*. Понятно, что в этом удивительном диалоге реплики Чехова неодинаково реагируют на все вопросы и проблемы Мопассана. Тем не менее, трудно воспринимать как случайность тот факт, что сюжет комедии строится на трех доминантных мотивах – одиночество, творчество, любовь, развитие которых содержит аллюзии на текст мопассановской повести, образы которой становятся своего рода «зеркалом», в котором отражается измененный, но близкий Мопассану мир Чехова.

### Summary

NINA ISCHUCK-FADEEVA

LANDSCAPE WITH WATER FROM MAUPASSANT AND CHEKHOV  
(ON THE WATER AND SEAGULL)

The article is dedicated to the comparative analysis of water metaphors in Maupassant's and Chekhov's comedies, which enables a clear understanding of the nature of their heroes. This, in turn, helps understand the nature of art and the picture of the world in general.

**Key words:** water metaphors, landscape lyric poetry, Maupassant, Anton Chekhov, *Seagull*.