

JOHN DOUGLAS CLAYTON

 <https://orcid.org/0000-0002-7155-1825>

Professor Emeritus
University of Ottawa
Department of Modern Languages and Literatures
Ottawa, Ontario, Canada K1N 6N5
Douglas.Clayton@uottawa.ca

МОЛЧАНИЕ АВТОРА И ТИШИНА В СТЕПИ И ЧАЙКЕ АНТОНА ЧЕХОВА

AUTHORIAL SILENCE IN ANTON CHEKHOV'S STEPPE AND SEAGULL

The book *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours* (2018) by Alain Corbin offers a starting point for an analysis of silence – in both its meanings as the absence of sound and the abstinence from speech – in the literary text. Fëdor Tiutchev in his poem “Silentium” speaks of the inner feelings that cannot and should not be uttered. However, in the last third of the 19th century, when all forms of artistic expression were deeply affected by scientific advances, new modes of expression of the ineffable appeared. In particular Anton Chekhov because of his medical training was influenced by contemporary developments in psychiatry, in which the speech of patients was seen to reveal their psychological traumas. His work as writer and dramaturg was thus radically changed by his analysis of patient’s neuroses. In *The Seagull* the dramatic text ceases to be a coherent dialogue and consists of characters exhibiting their psychological problems in their speech, while the playwright leaves it to the viewer to interpret them. Silence about the “elephant in the room” becomes a dramaturgical strategy. Hints as to how to understand the psychological undercurrents are scattered in the speech of different characters. A careful reading reveals the importance of the play *La Dame aux camélias* as the key intertext. The author leaves it to the audience to divine that in Act Four Nina is in the final stages of tuberculosis. Treplev’s playlet in Act One envisages a time when silence will reign overall.

Keywords: Chekhov, silence, theatre, *The Seagull*, intertext

В книге *История тишины* (2018) французский историк Ален Корбен обращает внимание читателя на тему молчания и тишины в литературном тексте. В стихотворении *Silentium* Федор Тютчев говорит о глубинных чувствах, которые нельзя высказать. В последней трети



Received: 3.10.2023. Verified: 5.11.2023. Accepted: 6.12.2023.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

XIX века, когда научные достижения оказали большое влияние на все виды искусства, в литературе появились новые возможности для выражения невысказываемого. В частности, Антон Чехов как врач использовал последние тенденции в психиатрии, согласно которым речь пациента раскрывает его глубокие психологические травмы. Как писатель и драматург, Чехов радикально изменил свой подход к театральному тексту: тот перестает быть последовательным диалогом и частично становится цепью высказываний, где персонажи болтают о себе и вредят другим. В пьесе *Чайка* намеки на психологическую подоплеку разбросаны в речи разных персонажей. Стратегией драматурга становится молчание о главном. Внимательное прочтение текста обнаруживает, что автор использует пьесу Александра Дюма младшего *Дамы с камелиями* как ключевой интертекст, позволяющий зрителю самостоятельно догадаться, что в четвертом акте Нина находится на последней стадии туберкулеза. А Треплев в своей пьесе предсказывает время, когда воцарится молчание.

Ключевые слова: Чехов, молчание, театр, *Чайка*, интертекст

Появление книги *История тишины (Histoire du silence, 2018)* французского историка Алена Корбена (Alain Corbin, р. 1936)¹ привлекло внимание многих читателей к вопросу данного явления в человеческой жизни. Однако русского читателя, задумавшегося о содержании книги, наверно, поразило недоразумение, которое лежит в основе книги и которого не замечал автор. Дело в том, что французское слово «silence», происшедшего от латинского слова «silentium», имеет двойное значение: «тишина» (слово, выбранное переводчиком книги Корбена на русский для заглавия) и «молчание» (слово, использованное советскими издателями поэзии Тютчева как перевод заглавия его стихотворения *Silentium*). Первые главы книги Корбена посвящены тишине – абсолютному отсутствию шума и звуков человеческой деятельности. В монастырской традиции до сих пор поощряется соблюдение **молчания** как способ приблизиться к божественной **тишине** – к Богу. Это так называемый «обет молчания», который принят в монашеских орденах и в некоторых восточных религиях. В XVII веке молчание и уединение рекомендуются сторонниками контрреформации, например Боссюэ, как путь к Богу. Вопрос о тишине и молчании приобретает личный характер по мере того, как развивается общество и изменяется роль религии в жизни людей. В XIX и XX веках тишина отделяется от понятия Бога и становится убежищем от суеты мира, существующим в пустых домах и других безлюдных местах.

Большой интерес в этом плане представляет уже упомянутое стихотворение Федора Тютчева (1803–1873) *Silentium* (1829–1833). Парадоксальным образом стихотворение, поэтическое высказывание, проповедует молчание: «мысль изреченная есть ложь». Молчание представляется как сугубо индивидуальный выбор субъективного «я»:

¹ А. Корбен, *История тишины от эпохи Возрождения до наших дней*, пер. с французского О. Поляк, Москва: Текст 2020.

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои –
Пускай в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, –
Любуйся ими – и молчи².

Более того, в стихотворении человек представляется абсолютно одиноким индивидуумом: исключается возможность передать словами «глубину души». В известном смысле стихотворение Тютчева предвосхищает современную психиатрию, основанную на мысли, что каждый человек в глубине своего подсознания «таит» (подавляет) болезненные чувства. Разница лишь в том, что эти «чувства и мечты» представлены романтическим поэтом как сокровище.

XIX век был эпохой беспрецедентных технических и научных достижений, появление которых коренным образом изменило традиционные формы искусства. Например, произошло слияние технологически достоверного и эстетического в живописи и скульптуре. Когда в 1870-ые годы Эдвард Мейбридж (Eadweard Muybridge, 1830–1904) изобрел пофазовое фотографирование бега лошадей, произошел драматический сдвиг: было обнаружено, что художники всегда неправильно представляли ноги скачущей лошади. Эдгар Дега применил открытие к своим изображениям этих животных в движении³. Аналогичный процесс происходил в области музыки⁴. На литературу повлияло то, что психиатрия, как отмечает Евгений

² Ф. И. Тютчев, *Silentium!*, [в:] он же, *Полное собрание сочинений*, Ленинград: «Советский писатель» 1987, с. 105–106.

³ О находках Мейбриджа и их влиянии на Дега см.: G. Tinterow, *The 1880s: Synthesis and Change*, [в:] *Degas*, ред. J. Sutherland Boggs, New York: The Metropolitan Museum of Art; and Ottawa: The National Gallery of Canada 1988, с. 459. Другим значительным воздействием на искусство, а также на роль автора, стало изобретение дагерротипа, означавшее, что объектив фотоаппарата заменил глаз художника. Камера автоматически фиксировала каждую деталь предмета, поставленного перед ней. Человек за камерой мог, конечно, расположить объекты для фотографирования и управлять техническими деталями, такими как освещение; он мог даже вмешаться «постфактум», чтобы добавить цвет. Тем не менее, его роль сильно отличалась от роли художника; по сути, фотография документировала действительность, например, внешний вид человека в мельчайших подробностях. Задача же художника сместилась с пристального внимания к деталям на субъективное выражение чувств и интерпретацию действительности.

⁴ Изобретение фонографа позволило исследователям впервые записывать подголоски гармонизации в русском народном пении, что привело, например, к появлению новых фольклорных эффектов в музыке Игоря Стравинского. См.: R. Taruskin, *Stravinsky's Petrushka*, [в:] *Petrushka: Sources and Contexts*, ред. A. Wachtel, Evanston, Illinois: Northwestern University Press 1990, с. 90–93.

Меве, «как отдельная область медицинской науки» также сделала огромные шаги во второй половине XIX века⁵. В психиатрии скрытые чувства рассматриваются как результат некой психологической травмы, и человек, чтобы лечиться, должен не молчать, а их озвучить. В частности, в 1889 французский психолог Пьер Жане (Pierre Janet, 1859–1947) издал свою первую книгу *Психический автоматизм*⁶. Жане приписывают изобретение слова «подсознательное» и теорию о решающей роли травмы в психике⁷. Чехов как выпускник медицинского факультета и практикующий врач не мог не следить за новостями науки: даже закончив медицинский факультет Московского университета, он поддерживал контакт с профессорами факультета⁸.

Существует целый ряд исследований на тему «Чехов и медицина», написанных врачами, не имеющими никакого филологического образования⁹. Чаще всего такие исследования ограничиваются биографическими темами – например, Чехов как студент медицинского факультета, Чехов как уездный врач, Чехов как исследователь ситуации ссыльных на Сахалине, и т. п. Когда исследователи обращаются к вопросу о медицине в литературных произведениях Чехова, то обычно речь идет об образах врачей или болезни в жизни персонажа¹⁰. Между тем, влияние медицины на Чехова-писателя значительно глубже. Частью заданий Чехова во время учебы на медицинском факультете были отчеты о случаях из практики. Они должны были быть основаны на точном, беспристрастном наблюдении поведения больного и его симптомов и в постановке диагноза. Ясно, что такая практика оказала воздействие на работу Чехова как писателя. По словам профессора-невропатолога Г. И. Россолимо, «там, где надо было описать быт и условия жизни пациента, прикоснуться к обыкновенной человеческой жизни, вскрыть ее интимные стороны [...] там чувствуется, что А. П. точно катится по гладкой дороге»¹¹. Дальше будет рассматриваться вопрос о том, как повлияла одна отрасль

⁵ Е. Б. Меве, *Медицина в творчестве и жизни А. П. Чехова*, Киев: «Здоровья» 1989, с. 128–129.

⁶ P. Janet, *L'Automatisme psychologique*, Paris: Felix Alcan 1889. Русский перевод: П. Жане, *Психический автоматизм. Экспериментальное исследование низших форм психической деятельности человека*, Москва: «Начало» 1913.

⁷ Примечательно, что и в настоящее время эта теория остается в силе: канадский психолог Г. Мате утверждает, что каждый человек в том или ином смысле травмирован, что объясняет особенности его поведения и является источником его неврозов. См.: G. Maté, D. Maté, *The Myth of Normal: Trauma, Illness & Healing in a Toxic Culture*, Canada: Alfred A. Knopf 2022.

⁸ Е. Б. Меве, *Медицина...*, с. 128–129.

⁹ Например, Е. Б. Меве, *Медицина...*; М. Б. Мирский, *Доктор Чехов*, Москва: «Наука» 2003.

¹⁰ См. А. П. Чудаков, *Чеховские образы... и диагностика*, «Вопросы литературы» 1962, № 4, [электронный ресурс] <https://voplit.ru/article/chehovskie-obrazy-i-diagnostika/> [14.12.2023].

¹¹ М. Б. Мирский, *Доктор Чехов...*, с. 19.

медицины – психиатрия – на **поэтику** прозы и драматургии Чехова в свете быстрого прогресса данной науки в 1880-х и 1890-х годах.

Исследователи Чехова неоднократно отмечали присутствие в его прозе драматического мышления. В этом плане особый интерес представляет один эпизод в повести *Стень*. Рассмотрим комплекс мотивов, возникающий в данном эпизоде и перенесенный в пьесу *Чайка*, а потом обсудим один из важнейших интертекстов той же пьесы. В повести рассказ ведется от третьего лица повествователем, который как бы следит за траекторией Егорушки, мальчика лет девяти, едущего из своего городка в более крупный город на учебу, и передает впечатления, вызванные у ребенка элементами степного пейзажа. В своем классическом анализе поэтики Чехова А. П. Чудаков оспаривает мнение предыдущих исследователей, что повесть разворачивается с точки зрения Егорушки, подчеркивая, что многие из лирических монологов повествователь передает «от себя», например рассуждения об одиночестве: «Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека [...] гнетут душу своим молчанием...»¹². На самом деле, точка зрения колеблется, причем слова повествователя иногда передают восприятие попутчиков, иногда Егорушки, а иногда вообще «человека». Здесь восприятие Егорушки, который впервые узнает, что такое одиночество и впервые находится с глаза на глаз с звездами, то есть, с «безразличной природой», играет важную роль в перспективизации. Интересно, что цитата звучит как эхо слов Тютчева в стихотворении *Silentium!*, где чувства и мечты появляется «безмолвно, как звезды в ночи» и человек так же одинок перед ними и может только молчать.

Важно отметить, что повествователь в *Стени*, который передает то свои мысли, то восприятие попутчиков, то Егорушки, не всегда является всеведущим. Рассказ ведется с точки зрения одного или нескольких персонажей, и поэтому образы в повести подвергаются эффекту остранения и часто остаются загадочными. В этом отношении особый интерес представляет эпизод в 6-ой главе повести, который мы условно назовем *Охотник и дрова*. Егорушка и остальные сидят ночью у костра, когда из тьмы появляется человек:

[...] все при первом взгляде на него увидели прежде всего не лицо, не одежду, а улыбку. Это была улыбка необыкновенно добрая, широкая и мягкая, как у разбуженного ребенка, одна из тех заразительных улыбок, на которые трудно не ответить тоже улыбкой¹³.

¹² А. П. Чудаков, *Поэтика Чехова*, Москва: «Наука» 1971, с. 111.

¹³ А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*. Москва: «Наука» 1974–1988, т. 7, с. 77. Дальше цитаты из этого издания будут указаны в квадратных скобках в формате ПСС (Сочинения) и ПССП (Письма).

Человек несет ружье и убитую дрохву (крупную степную птицу). Зовут его Константин Звоник. Он рассказывает, что его невеста, на которой он женился меньше месяца назад, поехала к матери. Послушав его рассказ о том, как он её уговорил выйти за него, «[в]се теперь отлично понимали, что это был влюбленный и счастливый человек, счастливый до тоски; его улыбка, глаза и каждое движение выражали томительное счастье» [ПСС, т. 7, с. 77]. Весь вопрос в том, что означает улыбка Константина. Прямого ответа нет, но есть существенная деталь: «Одет он был в чистую белую рубаху с шитым воротом». Повествователь «болтает», отражая восприятие Егорушки или подводчиков, которое равнозначно взгляду наивного читателя. Автор же молчит, но всё объясняют детали. Во-первых, появлению Звоника предшествует ряд рассказов о страшных убийствах, зарезанных купцах, и т. п. Во-вторых, он «полюбил до смерти, хоть на шибеницу полезай». В-третьих, он уже убил дрохву, а свою невесту зовёт «сорока». Не собирается ли он и её убить? В-четвертых, он настолько погружён в свои мысли, что не может слушать собеседников. Наконец, он надел чистую белую рубашку. Именно эта деталь указывает на то, что Звоник, видимо, покончит с собой или по крайней мере скоро умрет (достаточно вспомнить традицию «белой рубашки смерти»), а следовательно улыбка – признак не счастья, а чрезвычайной боли. Итак, за образом наивного, местами болтливого повествователя **молчит** наблюдательный автор, который описывает, но не объясняет¹⁴. Этот эпизод представляет собой короткую монодраму и послужит моделью для будущих пьес, в которых автор молчит, а говорят только персонажи, и зрителю остается на основании разных фрагментов информации самому «поставить диагноз», то есть обнаружить внутреннее страдание персонажа.

Так, некоторые мотивы из маленькой сцены около костра в *Степи* переходят в пьесу *Чайка*. В ней появляется другой Константин (Треплев) – поэт, представляющий новые веяния в искусстве. Как и Звоник, Константин обвораживает девушку (Нину) «словами» своей пьесы¹⁵. Но влюбленность проходит очень быстро – она продолжается до одного единственного поцелуя. Чтобы выместить на ком-то свою боль от того, что Нина его разлюбила, а влюбилась в Тригорина, как Звоника оставила его «сорока»,

¹⁴ Некоторые исследователи верили повествователю на слово. См., например, З. Паперный, А. П. Чехов: *Очерк творчества*, Москва: «Художественная литература» 1960, с. 77.

¹⁵ Отметим, что «сорока» Звоника ассоциируется с рекой, где она гуляет с парубками – а фамилия Нины «Заречная». Другим любопытным мотивом из *Степи*, который присутствует и в *Чайке*, являются два красных глаза: в *Степи* «От костра осталось только два маленьких красных глаза» (ПСС, т. 7, с. 78) а в пьесе: «на фоне озера показываются две красных точки», причем в маленькой пьесе Треплева определяется, кому они принадлежат: «Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные багровые глаза...» (ПСС, т. 13, с. 14).

Треплев стреляет в птицу (не в дрохву, а в чайку), а потом и в себя. В *Чайке*, как правило, нет прямого общения между персонажами: каждый живет в своем мире. Как отмечает Н. А. Кожевникова, «независимо друг от друга разные персонажи говорят одно и то же»¹⁶. О чем они же говорят? О себе, о своей боли, и часто таким образом задевают болевые точки друг друга. Треплев, например, очевидно случайный результат краткой связи Аркадиной с каким-то «киевским мещанином», теперь напоминает ей самим своим существованием, что ей уже не восемнадцать лет, а примерно сорок три. Ее раздражают его разговоры о «новом театре», в котором ей нет места. Аналогичным образом, когда Нина возвращается в четвертом действии, она прямо говорит Треплеву: «Я люблю его [Тригорина]. Я люблю его даже сильнее, чем прежде» [ПСС, т. 13, с. 59]. Думает она при этом не о чувствах собеседника, а о себе и своём романе с старшим писателем. В результате, ее заявление станет причиной окончательной, успешной попытки Треплева покончить собой.

Примечательно, что в пьесе три молодых персонажа отмечены безотцовщиной: Треплев, видимо, не знавший никогда своего отца, хотя благодаря ему он заклеимён ненавистным ему официальным статусом «Киевского мещанина»; Нина, от которой отрекся ее отец в пользу ее мачехи; и Маша, которая, как можно догадаться из ее разговора с Дорном в конце первого действия, биологическая дочь не бестолкового Шамраева, а Дорна. Она говорит ему в конце первого действия: «Я ещё раз хочу вам сказать. Мне хочется поговорить... (*Волнуется.*) Я не люблю своего отца... но к вам лежит мое сердце. Почему-то я всею душой чувствую, что вы мне близки...» [ПСС, т. 13, с. 20]. Во всех перечисленных случаях ощущается клинический взгляд Чехова-врача, видящего всех насквозь, но из деликатности молчащего. Между тем, как автор, он оставляет очевидное на поверхности для внимательного читателя.

С точки зрения изображения человеческой психики, пьесы Чехова представляют такой же шаг вперед в театральном искусстве, как живопись и скульптура Дега в изобразительном. Поэтика театра резко меняется: функция реплик состоит не в том, чтобы мотивировать цепь событий, а чтобы раскрыть внутренний мир каждого персонажа в отдельности. Автор молчит, а персонажи болтают о себе, произнося «слова, слова, слова». Между тем, судьба Треплева и Нины постепенно решается. Результат их стремлений отражён в двух образах: мертвой чайке, убитой Треплевым а потом превращенной в чучело по просьбе Тригорина, и импровизированном театрике в саду,

¹⁶ Н. А. Кожевникова, *Стиль Чехова*, Москва: Институт русского языка имени В. В. Виноградова 2011, с. 363.

который, по словам Медведевко в четвёртом действии, «стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает» [ПСС, т. 13, с. 45]. Для чеховских пьес, в отличие от итальянской комедийной традиции, характерно отсутствие счастливой концовки. В любви нет счастья – ни для Звоньки, ни для Треплева или Нины. Если в западной традиции победа молодого поколения над старым отмечается свадьбой молодой пары, то *Чайка* кончается выстрелом, и картина мира остаётся такой же, как в первом действии: старое поколение от нечего делать играет в лото и за пустой болтовней игнорирует крушение надежд молодых. Так, в частности, проявляется чеховская радикальная трансформация поэтики драматургии. Его театр основан на внимательном наблюдении мира, в котором человек – лишь один элемент. Как пишет Александр Чудаков в своем анализе поэтики Чехова, «Великое и малое, вневременное и сиюминутное, высокое и низкое – все рассматривается не как пригодное для изображения в разной степени, а как равнодостоинное его»¹⁷. В мире Чехова все равны – люди и птицы. В этом смысле чайка не символ, а такая же жертва бессмысленных действий людей, как и Треплев или Нина. В других пьесах Чехова жертвами становятся даже не птицы, а деревья. В *Трёх сестрах* Наташа рубит еловую рощу, а пьеса *Вишневый сад* кончается звуком топора, рубящего вишневые деревья.

Даже слова персонажей в пьесе порой кажутся равнозначными чирканию птиц. Однако при более внимательном анализе они предстают не болтовней, а **образом** болтовни, служащим важным каналом информации. Именно из их слов мы строим наше понимание внутреннего мира каждого персонажа – например, в первом действии влюбленность Полины Андреевны в Дорна, о комфорте которого она постоянно заботится. Как мы догадываемся потом из уже упомянутого выше разговора Дорна с Машей, между ними были раньше не только профессиональные отношения врача с пациентом, что подтверждается заявлением Дорна: «Затем я всегда был честным человеком» [ПСС, т. 13, с. 11]. Другой важной функцией «болтовни» является накопление намёков на скрытые интертексты, один из которых до сих пор привлекал мало внимания.

Молчание, или умолчание, скрывает наиболее значимое. Человек умалчивает о травмах, лежащих глубоко в его душе. Это относится также к самому Чехову, который, по рассказам знакомых, никогда не говорил о главном факте своей жизни – том, что он болен той же болезнью, которая рано унесла из жизни его любимого брата Николая. В статье о разрыве между искусством и действительностью в *Чайке* Томас Гроб рассматривает два интертекстуальных момента в пьесе – ссылки на Мопассана и Шекспира

¹⁷ Чудаков, *Поэтика...*, с. 282.

– и приходит к выводу, что они «тупиковые», так как якобы не дают никаких герменевтических результатов¹⁸. Есть, однако, другой интертекст, слишком близкий к Чехову и поэтому скрытый на поверхности в случайных намеках, разбросанных в словах разных персонажей. Так, Треплев говорит об Аркадиной: «Нужно [...] восторгаться ее игрой в „La dame aux camélias”» [ПСС, т. 13, с. 7]. Сорин произносит: «Глазки, кажется, заплаканы... Ге-ге... Нехорошо!» А Нина отвечает: «Это так... Видите, как мне тяжело дышать» [ПСС, т. 13, с. 9]. Это значит, что у Нины становятся заметны первые признаки туберкулеза. Такие детали уже в первом акте указывают на то, что главный интертекст пьесы – *Дама с камелиями* А. Дюма младшего (1852, по мотивам романа того же автора)¹⁹. Чехову в *Чайке*, благодаря его тактичности и умолчаниям, удалось избежать всех возможных штампов, окружающих популярную фабулу о молодой женщине, в которую влюбляется молодой писатель и которая умирает от туберкулеза. Знаменитая итальянская актриса Элеонора Дузе гастролировала в России в 1891, где она исполняла, между прочим, роль Маргариты в *Даме с камелиями*, одной из самых популярных пьес XIX века. Чехов видел её в Петербурге в роли Клеопатры. О её игре он написал сестре:

Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. [...] Я смотрел на эту Дузе и меня разбирала тоска от мысли, что свой темперамент и вкусы мы должны воспитывать на таких деревянных актрисах, как Ермолова и ей подобных, которых мы оттого, что не видали лучших, называем великими. Глядя на Дузе, я понимал, отчего в русском театре скучно [ПССП, т. 4, с. 198]²⁰.

Это замечание нужно иметь ввиду при чтении *Чайки* – в частности, в отношении Аркадиной.

В Москве Дузе играла в *Даме с камелиями* к восторгу зрителей, которые, хотя не знали итальянский язык, но, как Чехов, «всё понимали»; видимо, ее триумф внушил русским актрисам, таким, как Аркадина, желание ей подражать²¹. Треплев саркастически замечает: «... попробуй похвалить при ней Дузе!» [ПСС, т. 13, с. 7]. С этим нужно сравнить оценку Треплевым игры Заречной в 4-ом действии:

¹⁸ T. Grob, *Die inszenierte Kluft zwischen Kunst und Leben: Čechovs Čajka als metafiktionaler Text*, «Zeitschrift für Slavische Philologie» 1995, № 55 (2), с. 264–289.

¹⁹ См. Д. Клэйтон, «Я чайка. Нет, не то...». К истолкованию образа Нины Заречной в пьесе А. П. Чехова, [в:] *Драма и театр: сборник научных трудов*, Тверь: Тверской гос. университет 2005, с. 135–139; а также: J. Douglas Clayton, *Diagnosis and Balagan: The Poetics of Chekhov's Drama*, [в:] *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations*, ред. Y. Meerzon и J. Douglas Clayton, New York: Routledge 2012, с. 17–31.

²⁰ Письмо М. Н. Чеховой, 17 марта, 1891.

²¹ О гастрольях Дузе в России см.: G. M. Pontiero, *Eleonora Duse...*, с. 88–99.

Бралась она всё за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умира-ла, но это были только моменты [ПСС, т. 13, с. 50].

Отметим, что в последней сцене *Дамы с камелиями* Маргарита **умирает**, то есть Заречная, которая действительно молода (в отличие от Аркадиной) и действительно умирает от туберкулеза, талантливо играет ту смерть, которая скоро будет ее собственной. Здесь происходит тот разрыв между искусством и «жизнью», о которой пишет Гроб (хотя здесь кавычки напоминают о том, что при исполнении пьесы «Чайка», разница будет не реальная, а только концептуальная). Фактически здесь не разрыв, а *монтаж* двух условных реальностей. Такой же монтаж происходит в первом действии, где вместо бутафории за сценой театра Треплева «реальное» озеро, над которым поднимается «реальная» луна. В этом плане *Чайка* предвосхищает развитие русского театрального авангарда Блока, Евреинова, Мейерхольда и др.²²

Итак, в *Чайке* человечество описано с клинической точностью. Люди болтают о своей боли, болтают и одновременно скрывают свою тайную травму на видном месте. Пьеса демонстрирует, до какой степени автор изучил и понял человека как медик. Его молчание – врачебное, профессиональное. Однако в этом плане следует обратить внимание на значение маленькой треплевской пьесы в пьесе. Она является одним из тех моментов, которые бывают у Чехова, когда перспектива резко меняется, и человек кажется, по словам Астрова, «букашкой». В данном случае представлен образ мира «через двести тысяч лет». Как справедливо замечает Сорин, «Через двести тысяч лет ничего не будет» [ПСС, т. 13, с. 13]. Пьеса Треплева вызывает образ мира, где все твари умолкли: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, [уже!] молчаливые рыбы ...» [ПСС, т. 13, с. 13] и т. д. На фоне этого всеобщего молчания существуют только два начала: «общая мировая душа» и дьявол. Этот образ пустого, молчаливого мира без живых существ удивительно похож на представленный в стихах Леконта де Лиля, которые цитирует Корбен, заканчивая свою книгу о тишине:

Мучения, злодейства, совести угрозы и плач отчаяния,

Людская плоть и ум – всё замолчит тогда.

Умолкнет всё – цари и боги, и вельможи,

²² Интересно, что и Дега экспериментировал с монтажом реального и искусства в скульптуре *Маленькая четырнадцатилетняя танцовщица*: на бронзовую скульптуру на-дета реальная балетная пачка. Скульптура в коллекции Музея д'Орсэ, Париж.

И толпы рабские, шуршание вод и улиц суета,
 Затихнут звери, чащи, зыбь морская, горы,
 Всѣ, что летает, скачет, пользуется в аду,
 Всѣ, что дрожит, боится, убивает, гложет,
 И червь, в земле зарывшийся, и молния
 В ночи! Творенье вмиг замолкнет²³.

При жизни Чехова стихи французских парнасцев активно читали в России. Леконта де Лиля переводили Иван Бунин и Иннокентий Анненский. Данное стихотворение, между тем, не было переведено. Оно носит латинское заглавие *solvet saeculum*, что является частью начала григорианского распева или секвенции: *dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla* («День гнева, тот день, повергнет мир в пепел»). Это не что иное, как ссылка на Апокалипсис. После его наступления, как и в тексте Треплева, все голоса замолчат – и последует абсолютная тишина. В *Чайке* Треплев ставит свою пьесу как провокацию против матери, заменяя ее в центре его внимания и в центре театра красивой девушкой на поколение моложе. Это смысловой структуре *Чайки* освещает борьбу поколений, причем именно молодое поколение потерпит крушение. Таким образом, пьеса в пьесе предвосхищает смерть Треплева и служит его преждевременным завещанием: в конце концов все голоса, начиная с его собственного, умолкнут, и воцарится тишина, как эхо последних слов Гамлета: «Дальнейшее – молчание».

References

- Chekhov, Anton P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. Moskva: "Nauka", 1974–1988.
- Chudakov, Aleksandr P. "Chekhovskie obrazy... i diagnostika". *Voprosy literatury*. No. 4 (1962). <https://voplit.ru/article/chehovskie-obrazy-i-diagnostika/>
- Chudakov, Aleksandr P. *Poetika Chekhova*. Moskva: "Nauka", 1971.
- Clayton, J. Douglas. *Diagnosis and Balagan: The Poetics of Chekhov's Drama*. In: *Adapting Chekhov: The Text and its Mutations*, ed. Y. Meerzon and J. Douglas Clayton. New York: Routledge, 2012: 17–31.
- Clayton, J. Douglas. "Ya chaika. Net, ne to...". *K istolkovaniyu obraza Niny Zarechnoi v pese A. P. Chekhova*. In: *Drama i teatr: sbornik nauchnykh trudov*. Tver, 2005: 135–139.
- Degas, Edgar. *Petite danseuse de quatorze ans*. Paris: Musée d'Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/petite-danseuse-de-quatorze-ans-961>
- Grob, Thomas. "Die inszenierte Kluft zwischen Kunst und Leben: Čechovs Čajka als metafiktionaler Text". *Zeitschrift für Slavische Philologie*. No. 55 (2) (1995): 264–289.
- Korben, Alen. *Istoriya tishiny*. Moskva: Tekst, 2020.
- Kozhevnikova, Natalya A. *Stil Chekhova*. Moskva: Institut russkogo yazyka imeni V. V. Vinogradova, 2011.

²³ Алэн Корбен, *История ...*, с. 138.

- Maté, Gabor; Maté, Daniel. *The Myth of Normal: Trauma, Illness & Healing in a Toxic Culture*. Canada: Alfred A. Knopf, 2022.
- Meve, Evgenii B. *Meditsina v tvorchestve i zhizni A. P. Chekhova*. Kiev: Zdorovya, 1989.
- Mirskii, Mark B. *Doktor Chekhov*. Moskva: "Nauka", 2003.
- Papernyi, Zinovii. *A. P. Chekhov: Ocherk tvorchestva*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1960.
- Pontiero, Giovanni. *Eleonora Duse: In Life and Art*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1986.
- Taruskin, Richard. *Stravinsky's "Petrushka"*. In: *Petrushka: Sources and Contexts*, ed. Andrew Wachtel. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1990: 51–65.
- Tinterow, Gary. *The 1880s: Synthesis and Change*. In: *Degas*, ed. Sutherland Boggs, Jean. New York: The Metropolitan Museum of Art and Ottawa: The National Gallery of Canada, 1988: 363–374.
- Tyutchev, Fedor I. *Polnoe sobranie sochinenii*. Leningrad: Sovetskii pisatel, 1987.