

УДК 7.03

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРИАДЫ  
«ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ–ТВОРЧЕСТВО–ИСКУССТВО»  
В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»**

© О. М. Галимова

*Бакирский государственный университет  
Россия, Республика Башкортостан, 450074 г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32.  
Тел./факс: +7 (347) 251 78 61.  
E-mail: oxramazanova@mail.ru*

*В полной мере взгляд автора на проблему соотношения материального и духовного, действительности и искусства отражен в чеховской «Чайке». В статье делается попытка проанализировать судьбы героев пьесы, так или иначе связанных с творчеством, сквозь призму их способности к достижению гармонии жизни и искусства.*

**Ключевые слова:** *действительность, творчество, жизнетворчество, искусство, форма и содержание, талант.*

Процесс творчества в миропонимании А. П. Чехова не ограничивается пределами мира искусства, понятие «творчество» тесно связано с его философией жизни, а точнее, философией жизнетворчества. По Чехову, создание сценария собственной жизни требует от человека не меньшего труда и таланта, чем создание художественного произведения. Каждый человек, полагает писатель, талантлив постольку, поскольку он талантливо прожил свою жизнь. В художественной картине мира чеховской драматургии и прозы истинных художников как в жизни, так и в искусстве немного.

Сам Чехов собственную книгу жизни создавал не менее талантливо, чем свои произведения. И потому судить о том, что в его понимании означает понятие «жизнетворчество», возможно не только на литературном материале, но и изучая биографию писателя. Обладая уникальным талантом воспринимать жизнь во всех ее проявлениях (писатель, общественный деятель, исследователь, доктор, садовник, дачник, глава большой семьи), Чехов придавал значение любой, на первый взгляд даже незначительной, детали; для него был важен сам эпизод, независимо от того, относился он к действительности или к искусству. Так, в письме брату Николаю писатель, перечисляя характеристики воспитанного человека, в одном ряду объединил и проявления категории духа (сострадание, уважение к личности, таланту), и вполне конкретные, бытовые, детали («Они [воспитанные люди] не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу, питаться из керосинки») [1]. По Чехову, мир вещный, повседневный не менее значим, чем мир духовный. Но самое сложное и самое важное для человека заключается в соблюдении гармонии между духовным и материальным восприятием мира: любой перекося – либо в сторону материального начала, либо духовного (отказ от реальности) – означает отказ от жизни как таковой.

Процесс жизнетворчества, который был так важен и для самого писателя, и для героев его пьесы «Чайка», имеет прямую аналогию с процессом твор-

чества в художественном смысле: художник создает произведение искусства из «сора» (материальный мир), отбирая истинное, вечное (мир духовный).

Следует особо отметить, что именно «Чайка» относится к числу редких работ Чехова, где автор позволил себе достаточно откровенно поделиться размышлениями о сущности и специфике искусства. Б. И. Зингерман в книге «Театр Чехова и его мировое значение», рассуждая на эту тему, пишет: «Театр в «Чайке» показан разнообразно, так, как будто это не пьеса, а сочинение, специально трактуемое проблемы сценического искусства» [2]. С этим утверждением сложно не согласиться, но его необходимо развить и дополнить анализом тех теоретических проблем, которые, обнаруживаясь в художественном мире «Чайки», позволяют увидеть в ней сочинение не только о театре, но и о соотношении действительности, творчества, искусства.

Представляется, что именно целостность восприятия данной триады определяет степень готовности героев пьесы стать истинными художниками.

В этом отношении весьма показательным, что Константин Треплев, начинающий писатель, ратующий за новые формы в искусстве, довольно быстро заходит в тупик в своих художественных исканиях. Полностью разделяя мнение Б. Зингермана, полагающего, что «ошибочным оказывается не то или иное толкование чеховского героя, но любое слишком определенное и подробное толкование, в котором содержится стремление договориться за автора все, чего он сам не пожелал сказать, ограничившись намеком» [2, с. 262], посмеем все же назвать ряд основных причин трагедии Треплева.

Прежде всего, проанализируем причины, по которым начинающий писатель обратился к творчеству. Героем действительно движет стремление сломать сложившиеся в искусстве нормы, разрушить традиционный театр, погрязший в пошлости и рутине. (По мнению многих исследователей, драматургические манифесты Треплева близки к точке зрения на театральное искусство самого Чехова.)

Однако очевидно, что творческие установки Треплева часто носят утилитарный характер: воз-

можный литературный успех должен доказать окружающим его значимость, поможет *заслужить* любовь матери, завоевать уважение ее друзей, сохранить привязанность Нины. Прямую зависимость эстетических позиций Константина от личных переживаний подчеркивают его бесконечные отвлечения в рассуждениях об искусстве на отношение к матери: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно, – рассуждает Треплев, но тут же отвлекается от заданной темы. – Я люблю мать, сильно люблю... Дядя, что может быть отчаяннее и глупее положения: бывало, у нее сидят в гостях все сплошь знаменитости, артисты и писатели, и между ними только один я – ничто, и меня терпят только потому, что я ее сын» [1].

Непосредственное воздействие на творчество и в целом на жизнь Константина оказывают его отношения с Ниной Заречной. Окидывая взглядом эстраду перед своим дебютом, Треплев произносит: «Все зависит от Заречной... Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект» [1, с. 7]. Эти слова, вызванные опасением возможного опоздания Нины – она должна появиться до захода луны, – становятся в конечном счете пророческими. В жизни Треплева «все зависит от Заречной»: «Она меня не любит, я уже не могу писать... пропали все надежды», – признается Константин матери [1, с. 40]. Пройдет время, он станет известным писателем, но так и не научится жить без ее поддержки, потому что не обладает главным талантом – чувством действительности, ощущением полноты жизни: «С тех пор, как я потерял вас и начал печататься, – говорит он Нине, – жизнь для меня невыносима, – я страдаю... Я одинок, не согрет нищей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно...» [1, с. 57].

Способность любить, страдать, переживать, чутко и даже болезненно реагировать на происходящее вокруг – жить сердцем – вызывает в Треплеве желание творить, помогает ему почувствовать душу искусства. Но в то же время Константин *слишком зависим* от личных эмоций, и эта зависимость не позволяет прийти к необходимому для художника отрешению от собственных чувств, способности превратить субъективное в предмет эстетического переживания.

Дисбаланс в сознании героя в сторону духовного начала как в сфере творческих установок, так и в области реального существования при анализе образа Константина Треплева отмечают многие современные исследователи. «Воспринимая свое личное одиночество как экзистенциальное, – пишет, например, в своей статье Н. Е. Разумова, – он томится жадой смысла, которая облекается у него в потребность «*новых форм*», то есть нового, приемлемого способа соединения духа и материи. Однако сама острота этой потребности выдает ее болезненно-разбалансированную основу – перекос в сторону духовного начала». По мнению исследова-

теля, сущность Треплева заключается в отрицании реальной жизненной «плоти», художественно реализованной в пьесе как отказ от всех вещественно-зримых составляющих театра, возведение его к голосу в «*пустом пространстве*». «Суть «*новых форм*» в трактовке Треплева передается здесь понятием «*гармонии прекрасной*»; она заключается в победе Мировой души над «*дьяволом, началом материальных сил*», так что «*материя и дух сольются в гармонии прекрасной*» уже практически в отсутствие материи, а значит, «*гармония*» на деле отменяется» [3].

В образе Константина Треплева автором представлен тип художника-символиста, внимание которого сосредоточено преимущественно на выражении посредством символа интуитивно постигаемых сущностей и идей, смутных, часто изощренных чувств и видений. Чеховский герой стремится в своем творчестве проникнуть в тайны бытия и сознания, обнаружить сквозь видимую реальность сверхвременную идеальную сущность мира и его «нетленную», или трансцендентную, красоту. Драматург подвергает сюжетной критике позицию Треплева, который, испытывая страх перед жизнью, отказываясь увидеть в ней черты искусства, абстрагируется от эмпирической действительности и в своем творчестве. Таким образом, автор «Чайки» убеждает читателя в том, что неспособность художника подчинить себе материал действительности, превратить жизнь в творчество оборачивается бессилием и в сфере искусства. Следует оговориться, что именно символисты выдвинули идею жизнотворчества, но на практике искусство жизни зачастую подменялось ее конструированием в соответствии с созданной ими эстетической системой.

Как это ни парадоксально звучит, но чеховскую интерпретацию триады «действительность–творчество–искусство» можно с полным правом рассматривать в русле современных семиотических исследований. В 70-е годы XX века один из основоположников семиотики в отечественной филологической науке Ю. М. Лотман предложил единый подход к описанию литературного текста, то есть художественного мира со своей собственной организацией, и мира внелитературного. Но следует обратить особое внимание на тот факт, что подобный подход уже получил свое художественное воплощение в «Чайке». Обратившись к биографии Пушкина, Лотман доказал, что, демонстрируя торжество в борьбе с обстоятельствами, великий русский поэт становится гениальным мастером жизни. По этому поводу исследователь пишет, «что как мифологический царь Адрас, к чему ни прикасался, все обращал в золото, Пушкин все, к чему ни касался, превращал в творчество, в искусство» [4]. Как показывает в своей пьесе Чехов, Константин Треплев лишен подобной животворящей силы и в этом кроется источник его трагедии и в жизни, и в искусстве.

Без опоры на реальную жизненную «плоть» творческие идеи молодого писателя превращаются

в застывшие формы, которые постепенно становятся обычными литературными штампами: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине», – признается Константин [1, с. 55–56]. Боясь окончательно «сползти к рутине» (а такова участь многих талантливых героев Чехова), Треплев находит единственный выход из ситуации – самоубийство.

Как утверждает Б. Зингерман, автор «Чайки» раздвоил себя между главными героями пьесы, каждому отдал свои заветные мысли, но ни с одним из них не отождествил себя полностью. Чехов, с одной стороны, разделяет негодование Треплева по поводу современной сцены, погрязшей в пошлости и рутине, а с другой – ему близки некоторые размышления другого героя – уже известного писателя. «Тригорин говорит о литературе, как мог бы говорить – и говорил – автор «Чайки», – считает Зингерман. – О Чехове напоминают и некоторые черты его биографии, отдельные привычки и пристрастия» [2, с. 257].

Сравнивая степень талантливости Тригорина и Треплева, необходимо подчеркнуть совершенное владение первым из них «плотью» искусства. Исследователями давно подмечено, что Тригорин владеет литературной техникой Чехова: горлышко разбитой бутылки и тень от мельничного колеса при описании лунного вечера – литературный образ из чеховского рассказа.

Вместе с тем Чехов «подсказывает» читателю, что при популярности Тригорина, при том мастерстве, которого не достает Треплеву, он «хуже Тургенева», ему «далеко до Толстого». Причину его творческой несостоятельности автор пьесы видит в том, что Тригорин стал заложником собственного творчества и что его личная жизнь со временем превратилась в «довесок» к литературе. «Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть, – откровенничает он с Заречной. – ... Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забьтсья, ан – нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро – новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать. И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь...» [1, с. 29].

Писатель признается, что он умеет писать только пейзаж, «а во всем остальном фальшив и фальшив до мозга костей» [1, с. 31]. «В остальном» нужно чувствовать, нужно переживать, нужно знать жизнь и любить ее, считает Чехов. Тригорин – хороший фотограф, но он устал; он беспристрастен – подобная отстраненность от «забот суетного света» нужна художнику – но он слишком беспристрастен, слишком равнодушен, и потому все окружающее воспринимает как «сюжет для небольшого рассказа». В нем нет чувства субъективно-переживаемой действительности, поэтому и сравнения с литературными предшественниками оказываются не в его

пользу. М. Бахтин, рассуждая об авторской «внежизненно активной позиции», пришел к выводу о том, что «художник занимает существенную позицию вне события, как созерцатель, незаинтересованный, но понимающий ценностный смысл совершающегося, не переживающий, а сопереживающий его» [5]. Но венаходимость не равна индифферентизму – эта точка зрения Бахтина представляет особый интерес в связи с интерпретацией образа Тригорина, которому не интересен ценностный смысл совершающегося.

Драма Маши укладывается в сознании Тригорина в несколько строк – «нюхает табак и пьет водку... Всегда в черном. Ее любит учитель...» [1, с. 28]. И даже история с Ниной для него – тоже сюжет для небольшого рассказа. Ему нужно прогуляться в саду, чтобы обновить воспоминания о Нине: «Кстати, надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия» [1, с. 52]. При этом придуманные стареющим писателем сюжеты вполне укладываются в систему читательских ожиданий.

М. Лотман полагает, что создание художественного шедевра всегда подразумевает конфликт с читательским ожиданием, напряжение, борьбу и в конечном счете навязывание читателю какой-то более значимой, чем привычная ему, художественной системы. Для Чехова как писателя эта мысль была абсолютно очевидна – Тригорину далеко до великих писателей, потому что его тексты натуралистичны и предсказуемы.

Обобщая сказанное, процесс творчества, по Чехову, условно можно разделить на два этапа. Первый требует от художника таланта эмоционального, позволяющего ему воспринимать – видеть, слышать, чувствовать, впитывать – всю полноту жизни. Творением самой жизни, по Чехову, определяется степень талантливости человека.

Второй этап связан с уходом художника за пределы приземленной реальности, с отречением от мира страстей – эта венаходимость (но не индифферентизм) позволяет художественной активности извне объединять, оформлять и завершать событие.

При всей противоположности двух героев-писателей «Чайки» оба они, объединяясь в одну группу персонажей в их невозможности преодолеть дисгармонию между миром искусства и реальностью, противопоставлены Заречной. Исследователь С. Бройтман так прокомментировал этот антагонизм: «У обоих творчество убивает жизнь: в известной степени приравнены самоубийство Треплева и судьба «отставшего от поезда», фальшивого во всем, кроме пейзажа, Тригорина. «Внежизненные» авторские позиции у них не выстраданы, не оплачены прожитой жизнью. Необходимость понастоящему прожить роль, чтобы стать выше нее, осознает Нина: «Я – чайка. Нет, я – актриса» – это самоидентификация не с ролью, а с творчеством» [5]. Действительно, из всех персонажей «Чайки» только

Нине Заречной под силу пройти все этапы творчества, потому что она способна страдать и в то же время способна бороться, преодолевать трагические обстоятельства жизни.

Несмотря на лирический шлейф, окутывающий образ чеховской героини, лицо ее само по себе – что очень важно для Чехова – остается живо и непосредственно. Нина Заречная сочетает в себе черты талантливой, открытой для всего нового, свежего, актрисы и человека с типичными для обывателя представлениями об искусстве. «Для Нины, в отличие от автора, ближе, понятнее, и в конечном итоге предпочтительнее оказывается Тригорин» [6]. У нее идеализированное представление об актерстве: «Как странно видеть, что известная артистка плачет, – недоумевает Нина. – И не странно ли, знаменитый писатель ... целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух голавлей» [1, с. 26–27]. В ее представлении творчество – источник наслаждения, источник «высоких, счастливых минут». «За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, – признается она Тригорину, – я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование, 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...» [1, с. 30].

Мечты о театре, славе, поклонниках, влюбленность в Треплева становятся для Нины первыми мотивами жизненного выбора – пути в искусство. Наивная девочка, искренно поверившая в Константина, в его пьесу и одухотворенная своим чувством, она вдохновенно играет свою первую роль – «мировой души». Но Чехов всем дальнейшим развитием сюжета предупреждает: этой непосредственности, этой искренности и таланта явно недостаточно для успеха. Вспомним слова Константина о его впечатлении от ранней игры Нины: «Бралась она все за большие роли, но играла грубо, безвкусно, с завываниями, резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты» [1, с. 50]. Нина, которую видит читатель в начале пьесы, безыскусна и не профессиональна, что особенно ярко проявляется на фоне актерства Аркадиной, полностью владеющей «плотью искусства». В том, что Аркадина является безукоризненным мастером актерской техники, убеждаешься, наблюдая за ее актерством в повседневности. Если какое-либо обстоятельство не укладывается в рамки разыгрываемой роли, она стремится избавиться от него или найти способ «обыграть» ситуацию.

Когда на сцене появляется очаровательная в своей искренности, молодости, непосредственности Нина Заречная, Аркадина применяет точный тактический ход – она лжепокровительствует начинающей актрисе: «Браво! браво! Мы любовались. С такую наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне. У вас должен

быть талант. Слышите? Вы обязаны поступить на сцену!» [1, с. 16]. Тревожась за неприкосновенность своего звездного статуса, она играет роль актрисы, которая не боится соперниц.

По-актерски талантливо Аркадина выстраивает отношения с Тригориним. Понимая, что он ускользает из-под ее власти, она, манипулируя олитературенным сознанием Тригорина, прибегает к цитированию фраз, представляющих собой литературные шаблоны, но никак не выражающих того, что она чувствует на самом деле: «Ты последняя страница моей жизни... Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России... У тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя, как живые» [1, с. 42]. Т. Г. Ивлева обращает внимание на то, что «Аркадина, стремясь удержать Тригорина, *становится на колени*» перед ним, перенося театральный (шире – ритуальный) жест в обыденную жизнь и, тем самым, уравнивая жизнь и театр» [7, с. 87].

Соответствовать роли красивой молодой женщины Аркадиной мешает взрослый сын – он свидетельство ее подлинного возраста. Но более всего актрису раздражают попытки Константина представить нечто новое в искусстве театра, и Треплев остро чувствует это: «Виноват! Я выпустил из виду, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные. Я нарушил монополию!» [1, с. 14]. Аркадина не пускает никого в свою область, она не потерпит «претензий на новые формы, на новую эру в искусстве», ее не стоит учить «как надо писать и что нужно играть» [1, с. 15]. Но вмешательство театра в жизнь не проходит для Аркадиной даром – отсутствие мощных жизненных импульсов превращает ее игру на сцене из творчества в ремесло. Понятно, почему Треплев, представляя новое искусство, стремится не столько сломать старые формы игры в театре, сколько борется против дешевой театральщины в жизни.

«Искусная профессионалка тяготеет к школе представления, а неумелая любительница – к искусству переживания. Одна лукавит, мастерит, другая играет кровью сердца» [2, с. 249], – сравнивает двух чеховских актрис Б. Зингерман. Действительно, Нина, в отличие от Аркадиной, *живет* в искусстве, живет искусством. Но при этом Чехов не идеализирует свою героиню, сказочного превращения юного дарования в великую актрису не происходит – для подлинного успеха, по чеховской формуле, нужен напряженный труд, и Заречная понимает это.

По мере развития сюжета образ Нины претерпевает серьезную эволюцию. Чехов показывает, что для творческого созидания большое чувство должно быть не только испытано художником, но и преодолено им, должно стать предметом эстетического переживания. В начале пути сценическая судьба Заречной напрямую зависит от жизни сердца:

влюбленность в Треплева приводит ее в театр, любовь к Тригोरину заставляет страдать и тогда она перестает понимать творчество Константина: «Вы выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю...» [1, с. 26]. Позже, рассказывая о своих отношениях с Тригориным, Нина признается Константину: «Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом... А тут заботы любви, ревность, постоянный страх за маленького... Я стала мелочной, ничтожной, играла бессмысленно... Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно». Но со временем ее актерская позиция меняется: «Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы... Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» [1, с. 58]. Трагедия Нины – это трагедия преодоления, трагедия силы, потому что она больше не боится жизни и способна побороть обстоятельства.

В этом монологе Заречной скрывается особое понимание драмы противоречий, наполняющих жизнь художника. С одной стороны, именно чувство позволяет человеку познать жизнь во всем ее многообразии, ощутить всю полноту жизни. Для художника это особенно важно. Но с другой – любовь (как взаимная, так и безответная) как сильное чувство мешает ему оставаться беспристрастным, мешает творчеству «свободно литься из души». В одном из своих писем Чехов, вспоминая о Левитане, говорил о том, что пейзажисту, чтобы быть способным заметить полутона, увидеть все разно-

образии красок, нужно вести аскетическую жизнь, или, как говорила Нина, жить под крышей и есть только ржаной хлеб. Мысли Чехова о том, что истинному творцу необходимо быть не только гениальным мастером жизни, но и уметь любить ее извне, отрешившись от нее, можно сопоставить со следующим рассуждением Бахтина: «Художник и есть умеющий быть внежизненно активным, не только изнутри причастный жизни, но и любящий ее извне – там где ее нет для себя самой» [5, с. 166]. Чехов, избегающий категорических высказываний, не дает прямого ответа на вопрос, насколько верно оценивает себя Заречная, рассказывая Треплеву о своих новых ощущениях (ведь она продолжает любить Тригорина). Но, пережив столько испытаний, она способна понять ценностный смысл совершающегося и сосредоточить всю свою жизненную энергию на театре, искусстве. Теперь Нина, перемещаясь из города в город «в третьем классе, с мужиками», видит другую сторону творчества, и умение нести свой крест делает ее актрисой.

По Чехову, дарование человека, профессионально связанного с искусством (писателя, художника, актера), раскрывается постольку, поскольку он талантлив в своей будничной жизни, способен к житнетворчеству и в то же время жертвенному служению искусству.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. I, XIII. М.: Наука, 1976.
2. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: Наука, 1988. –521 с.
3. Разумова Н. Е. // Драма и театр: сборник научных трудов. Тверь, 2002. №4. С. 105–106.
4. Лотман Ю. М. Письма. 1940–1993. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. –787 с.
5. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М.: Наука, 1975. –500 с.
6. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: в 2 т. Т.1. М.: Академия, 2004. –512 с.
7. Ивлева Т. Г. Автор в произведениях А. П. Чехова. Тверь, 2001. –124 с.

*Поступила в редакцию 08.09.2008 г.*