

Светлана Михайловна КОЗЛОВА —

профессор кафедры русской
и зарубежной литературы

Алтайского государственного университета,

доктор филологических наук

А. П. Чехов и Л. Пиранделло: шесть персонажей в поисках автора

УДК 882.09

АННОТАЦИЯ. В статье используется прием обратной проекции комедии Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» на комедию «Чайка», он обнаруживает в качестве структурной доминанты пьесы желание героев Чехова воплотиться в произведение искусства. Детальное сопоставление текстов заново открывает глубину чеховской традиции в мировом театре, пророческую силу автора «Чайки».

The author employs the device of a reverse projection of Pirandello's comedy «Six personages in search of the author» upon Chekhov's comedy «The Seagull» to state the structural dominant of the play — the desire of the Chekhov's personages to embody themselves into the works of art. Detailed comparative analysis of the texts helps to determine prophetic gift of A. P. Chekhov.

Проблема чеховской традиции в творчестве Луиджи Пиранделло освещена достаточно широко в работах Б. Зингермана, Е. И. Топуридзе, С. К. Бушуевой, М. М. Молодцовой. В этих и других работах эволюционно-исторический принцип сравнительного анализа направляет интенцию исследователя на творчество наследника традиции, которое получает преимущества в качестве объекта динамического, инновационного, тогда как творчество основателя традиции представляется объектом, эпистомологически неподвижным.

Наша задача состоит в опыте рассмотрения двух литературных явлений, сосуществующих в культурном пространстве прошлого как объекты равнонаправленного действия по принципу взаимоотражения. Сознательно используемый прием обратной проекции произведения наследника на произведение предшественника, по сути, неизбежный при сравнительно-историческом подходе, позволяет актуализировать содержательные и формальные элементы, не попавшие пока в поле зрения исследователей первого объекта, и скорректировать некоторые факторы влияния первого на второй объект. Предметом сравнительного анализа являются комедия А. П. Чехова «Чайка» и комедия Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора».

Чехов и Пиранделло — современники. Пиранделло моложе Чехова на 7 лет. Творческое становление русского и итальянского драматургов протекало в едином общеевропейском культурном пространстве, где скрестились реалистические традиции 19 века и декадентские течения рубежа веков. Влияние драматургии Ибсена, символистской, натуралистической драматургии по-своему, но одинаково сильно пережили оба. Правда, творческая зрелость Пиранделло соотоялась в период авангардистского движения в театре, которого не знал Чехов. Но замечательно, что самая авангардная пьеса Пиранделло «Шесть персонажей...», принеся автору мировую известность, в то же время самая чеховская в его творчестве.

Главная фантастическая ситуация в пьесе Пиранделло, ставшая ее названием, независимо от того, была ли она подсказана Чеховым или опытами «отчуждения» Б. Брехта, является ведущей и в «Чайке». В чеховской комедии действуют два автора и профессиональная актриса — творцы, создатели художественных образов

персонажей, и сами персонажи, которые предлагают себя «творцам», хотят *воплотиться* в художественные образы. Откровенно это желание заявляют Сорин, Маша, Медведенко. Менее очевидно проявляют его Дорн и Шамраев в своем пристрастном внимании к тому, что производят «творцы». Причем, сдержанность в них этой навязчивой идеи может быть мотивирована их недоверием к «нынешним авторам». Дорн явно игнорирует Тригорина. Его трогает треплевский «сюжет из области отвлеченных идей», но смущает отсутствие «определенной мысли» и «цели», которое может привести автора к гибели от таланта (XIII; 18–19). Шамраев категорически отрицает состоятельность современного искусства: «Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим только пни» (XIII; 12). Волей-неволей играет роль *персонажа* Нина Заречная в «сюжете для небольшого рассказа» Тригорина. А в последнем действии, по-прежнему недооволенная, она приносит свою «тяжелую драму» Треплеву. Таким образом, у Чехова шесть персонажей, которые либо прямо, либо косвенно искали автора. Кстати, у Пиранделло вполне определенное и активное желание быть *воплощенными* проявляют только три персонажа: Отец, Мать, Падчерица. Сын не желает своего текстуального завершения, так как не верит в возможности современного театра сказать всю правду о человеке.

Пиранделло в характеристике персонажей использует театральную гиперболу, желая «создать впечатление, что это фигуры, сотворенные искусством». Для этого он предлагает маски, «статуарные формы костюмов», «каждая фигура должна выражать одно неизменное чувство: Отец — угрызение совести, Падчерица — мстительность, Сын — презрение...» и т. д. [2; 353–354]. И в чеховских персонажах отчетливо отмечена некоторая намеренная неподвижность, неизменность облика, костюма, душевного состояния. Их фигуры также выражают одно неизменное чувство: Сорин — неосуществленное желание, Медведенко — вечную заботу, Маша — безнадежную любовь, Дорн — вечный «Jeune premier», Шамраев — плут, маленький деспот своих хозяев.

Пиранделло, остроя персонажей, в то же время настаивает, чтобы они действовали «не как призраки, а как реальные воплощения, как незыблемые порождения фантазии, то есть тем самым они будут реальнее и устойчивее, чем переменчивое естество актеров» [2; 353]. Эта любимая идея итальянского драматурга, утверждающая субстанциональность образов искусства, реальность которых не изменяется никогда, в то время как реальность живых «меняется с каждым днем», у Чехова выражена не так обнаженно и декларативно в более широком экзистенциальном плане. Демаркационную линию между живым и неживым, реальным и призрачным существованием провела Аркадина в реплике: «Я работаю, я чувствую, я постоянно в суе, а вы сидите все на одном месте, не живете...» (XIII; 21). Действительно, неживые — невоплощенные персонажи — люди домашние, привязанные, «притянутые» к деревне, саду, озеру, где они были сотворены неведомым Творцом. Но именно потому их экзистенциальность оказывается более прочной и материальной, она обеспечена той обыденностью жизни, в которой ничего не происходит, кроме самой жизни, воспроизводящей себя в «тысячах форм», говоря словами героев Пиранделло. Аркадина, Тригорин только тогда и обретают человеческую и жизненную субстанциональность, когда «плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все». Но именно эти моменты их реальности представляются парадоксально неправдоподобными: «Нина (*одна*). Как странно видеть, что известная артистка плачет, да еще по такому пустяковому поводу! И не странно ли, знаменитый писатель, любимец публики, о нем пишут во всех газетах <...> а он целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух головлей» (XIII; 26). В отличие от людей обыкновенных, неоформленных и неготовых, но сущих и единосущих, люди известные — *живые* — раздвоены на частного и публичного человека, вынуждены быть

актерами не только по профессии, но и по жизни. Переменчивая, бессущественная природа *актеров, авторов* выражается в их каждодневной суете, в скитальчестве без прочного пристанища, дома, в самопоедании (Тригорин. ...Съедаю собственную жизнь...). Особо отмечена зыбкость, пограничность существования Треплева и в его фамилии, и в его суицидных стремлениях, и в душевном беспокойстве. Тем не менее, эта суета, переменчивость, беспокойство создают представление, что они «более живые», чем те, которые только «едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки». Но именно этих, последних, изображают «жрецы святого искусства», которых беспощадно судит Треплев.

Герои Пиранделло — современники авангардистского разгрома «жрецов святого искусства», — напротив, упрекают новых авторов в том, что они «создают людей куда более живых, чем те, которые едят, дышат и числятся на службе» [1; 356]. Парадоксальность этого заявления в том, что оно принадлежит персонажам, природа которых условна, техногенна. Они — обнаженный прием, лабораторный опыт сотворения художественного образа на глазах у зрителя. Парадоксы театра Пиранделло — не игра и не «скорлупа абстрактной идеи», а способ включить маленького человека с его «маленькой моралью» и тривиальными истинами в поле напряженного философско-эстетического диспута. Ту же задачу решал Чехов, осуществив в «Чайке» синтез реальных и условных, пластических и дискурсивных элементов. Уже в «Чайке» развернуто пространство игры, в котором, как позднее у Пиранделло, на глазах у зрителей *реальные* лица превращаются в персонажи книг и спектакля, а книжные образы материализуются в жизненные ситуации (Об этом подробно см. [2]).

Персонажи Чехова в своем желании воплотиться в произведение искусства не обладают и малой долей страстного напора героев Пиранделло. Причина и в разнице национального темперамента, и в разнице социального положения героев русского и итальянского авторов, о чем писал Б. Зингерман: «Наэлектризованная неустойчивая атмосфера, чреватая бурными вспышками эмоций, неожиданными признаниями, отчаянными саморазоблачениями, характерная для «пиранделлизма», тем более накаляется, что на сцене действуют южане, люди с безудержным подвижным темпераментом, легко возбудимые, к тому же не позабывшие своего простонародного происхождения» [3; 213-214]. Но дело здесь и в особой разработке темы старого и нового искусства. Мертвенно-сонная пассивность чеховских *персонажей* мотивируется еще и глубокой традиционностью этих типажей, амплуа, масок, созданных давно, но так и не раскрывших своей сути и правды: «Маша. А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф... И часто не бывает никакой охоты жить. (Садится.) Конечно, это все пустяки. Надо встряхнуться, сбросить с себя все это» (XIII; 21). Задача искусства, по-видимому, для Чехова состояла в том, чтобы, не отказываясь от старых, вечных форм, вдохнуть в них новую жизнь. Завязкой «филологического» сюжета в «Чайке» становится приезд знаменитых автора и актрисы, в надежде на которых пробуждаются от сна, *встряхиваются*, оживают недоволенные *персонажи*.

Сорин буквально появляется на сцене, едва пробудившись от «долгого спанья»... Голова и борода взлохмаченные». В ответ на первый же знак внимания к нему — брошенному и запущенному — (ср., персонажи Пиранделло, «брошенные» автором) — со стороны первого же сочинителя — Треплева он выкладывает ему «трагедию своей жизни». Но Треплева жизнь не интересует, его волнует ее конец. И Сорин осторожно выпытывает у него сведения о другом авторе: «Что за человек ее беллетрист?» Беллетристу тоже трагедия неудачника неинтересна и невнятна. Творцы искусства готовятся к отъезду, и *персонаж*, лишенный надежды на воплощение,

питавшей его «реальность», как будто дематериализуется: «пошатывается», едва не падает, его уводят со сцены. (XIII; 36–37).

В четвертом действии, которое начинается также ожиданием приезда Аркадиной и Тригорина, Сорин вновь оживает. Заключительный акт собственно начинается «окликанием» автора, теперь уже известного писателя: «Маша. (Окликает) Константин Гаврилович! (Осматриваясь) Нет никого. Старик каждую минуту все спрашивает, где Костя, где Костя... Жить без него не может...» (XIII; 45). Нет особого риска прочесть эту реплику в духе Пиранделло, как страх персонажа умереть, так и не воплотившись, как невозможность существования персонажа без автора и текста. Вся роль Сорина в последнем акте, впрочем, как и в первом, состоит в том, чтобы сообщить о своем желании «дать Косте свою жизнь в качестве «сюжета для повести». Но Костя по-прежнему «носится в хаосе грез», прибывшего Тригорина занимает другой сюжет, Аркадина вообще не расположена «обращать внимание» на кого-либо и что-либо, кроме себя и своей суетной и явно преходящей славы. Персонаж, не востребованный авторами, вновь впадает в «долгое спанье», чтобы уже не проснуться до конца действия.

Название, предложенное Соринным для своего сюжета, «Человек, который хотел» — отражает и человеческую и персонажную его невоплощенность. Сорин, таким образом, в чистом виде выражает идею невоплощенности, оставленности человека Высшим ли Творцом, наделившим его способностью хотеть, трагическим ли роком, оставшимся безразличным к его желаниям, творцами ли драм и романов, которым неинтересен человек, тот самый, что только «ест, пьет, любит, ходит, носит пиджак» действительного статского советника. Невоплощенность Сорина выражена его постоянным ощущением *несытости*, означающей недостаточность тела, жизненной плоти. Эта недостаточность определяется и его второстепенной ролью в пьесе Автора, который, говоря словами Пиранделло, создал «настоящий живой персонаж», но не дал ему настоящего большого тела-текста. Хотя именно Сорин среди других действующих лиц — не *сор*, а *соль* жизни. Он хозяин имения, о котором Тригорин, вполне состоявшийся человек, говорит: «Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать?» (XIII; 54), то есть не стал бы творить и наращивать свою жизненную плоть. А Сорин — сам тело, которым живы, сыты и пока еще укоренены бездомные аристократы духа. Трагедия Сорина — это трагедия русского дворянства, родовое тело которого старо, вяло, «шатается», тело непроемчивое: Сорин хотел иметь семью — и не имеет, и потому утрачивающее и дух свой: хотел стать литератором — и не стал. Чехов в «Чайке» пока только констатировал невнимание искусства и общества к этому грозному симптому. Но он же показал, что задача исследования этого процесса не по плечу ни «пейзажисту» Тригорину, ни «символисту» Треплеву и, тем самым, обосновал необходимость этой миссии для своего театра «новой формы». Из второстепенного персонажа он вырастил тело-текст главного героя «Дяди Вани» — последнего «работника» и хранителя дворянского гнезда — и текст «Вишневого сада», в котором «трагедия» Сорина воплотилась вполне, драма и комедия русского дворянства, не осуществившего ни одного из своих гуманистических мечтаний и обязательств перед народом, обществом и Россией.

В этом смысле становится понятной социально-историческая и культурологическая функция другого персонажа, ищущего своего автора — Медведенко, учителя-разночинца, просветителя, «духовника» народа. Его невоплощенность, бестелесность выражена прежде всего в постоянной заботе о том, чтобы убедить Авторов судьбы его сословия не «отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов». Медведенко в вечной заботе о том, как найти, увеличить и присоединить отделенную обществом от его духа материю, без

которой дух чахнет: «Маша. Скучный ты стал. Прежде, бывало, хоть пофилософствуешь...» (XIII; 46). Правда, в отличие от Сорина, его молодого разночинского тела хватило на то, чтобы создать семью и произвести «ребеночка», но не на то, чтобы «стать литератором». Зато как недоовоплощенный *персонаж* он точно знает, какой *литератор* ему нужен. Медведенко определенно осудил «отвлеченность духа от материи» в творении Треплева и «живо» обратился к Тригорину: «А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель. Трудно, трудно живется» (XIII; 15). Аркадина, актриса, к которой также обращена реплика, решительно закрывает эту проблему в искусстве, предпочитая пейзажную тематику: «...Не будем говорить ни о пьесах, ни об атомах. Вечер такой славный!» (XIII; 15). Медведенко-*персонажу*, тем не менее, повезло больше, чем Сорину. Тригорин, судя по его записи в «записной книжке», вероятно, даст ему «место под солнцем», которого просят персонажи Пиранделло, но только не в его — учительской, а в другой — любовной пьесе, где он явится в роли неудачливого влюбленного. Образ его, возможно, будет правдоподобен, но, как говорят герои Пиранделло, правды в нем не будет.

Кстати, Пиранделло невольно в своей комедии почти буквально «рассказал» историю образа учителя в творчестве Чехова: «Представьте себе персонаж, вроде любого из нас, на которого свалилось тяжкое несчастье — авторская фантазия произвела его на свет, а потом отказала ему в месте под солнцем! <...> мы много раз пытались убедить его сесть за перо <...> Ах, жизнь, жизнь.. Какие только сцены мы ему не предлагали! <...> он так и не решился. <...> Я думаю, господин директор, что тому причиной, скорее, его презрение к театру, театру, которого требует публика...» [1; 401]. Известно, что Чехов создал образ «живого настоящего» сельского учителя в ранней драме, оставшейся незаконченной, скорее всего, по той причине, что, будучи отправлена актрисе М. Ермоловой и брату, доброго отклика не получила. Условное название, данное этой «брошенной» автором пьесе «Безотцовщина», символично в смысле судьбы персонажей и самого творения, покинутых автором-отцом. Поиск *автора персонажем* Медведенко в «Чайке» апеллирует, таким образом, и к самому Чехову, дописавшему, доовоплотившему его «трудную» жизнь в других «учительских» повестях и рассказах.

Если говорить о «масочности», «статуарности» персонажей Пиранделло, выражающих «одно неизменное чувство», то самым точным их праобразом в пьесе Чехова является Маша. Ее фигура, действительно, как будто лишена плоти, плоская, подобно тени. У Сорина есть прошлое, есть перемена чувств: любовь к Нине, жалость к Косте, страх смерти и пр. У Медведенко есть будущее — растущее благодаря его попечению тело ребенка. У Маши нет ничего, кроме безнадежной любви к Треплеву и столь же безнадежного желанья ее вырвать. Мрачным тоном она начинает действие, трагической тенью следует за своим возлюбленным, отсчитывая в игре в лото последние минуты его жизни, готовая последовать за ним в могилу. Этот очерк характера Маши выдает в ней и вечный тип жертвы неразделенной любви, и героиню любого тривиального романа: «Маша. Вот глупости. Безнадежная любовь — это только в романах» (XIII; 47). Неслучайно она первая привлекла внимание модного беллетриста. Его интересует внешняя, экстравагантная поза Маши, которая может удивить и развлечь публику: «Тригорин. (Записывая в книжку.) Нюхает табак и пьет водку... Всегда в черном» (XIII; 28). «Тяжелая драма», которую она носит в себе, скрытая за «шлейфом» литературной традиции и штампов, ему, пожалуй, не по силам, как и ее «рассказ по совести» о женщинах, пьющих водку в России чаще, чем можно подумать. «Можете воспользоваться,» — предлагает она свой «сюжет» Тригорину, мало веря при этом в возможность своего полнокровного воплощения. Маша называет писателя «человеком простым», его сочинения «книж-

ками» и никаких родственных обязательств названному «отцу» не дает: «Только не пишите «многоуважаемой, а просто так: Марье, родства не помнящей, неизвестно для чего живущей на свете», выразив последней репликой свою невоплощенность.

Вечный траур Маши делает ее, скорее, персонажем для «снов» Треплева с их мировой скорбью и ужасом пустоты и одиночества в мире. Напротив, юная Нина, исполненная счастливых и честолюбивых надежд, героиня не его романа. Апокалиптическая тональность его спектакля не находит отзвука в ее душе, она не понимает его роковых символов, тогда как Маша «едва сдерживает восторг», когда речь идет о творениях ее *бледного* и *печального* поэта. Заблуждение Треплева в том, что он, гоняясь за призраками, не замечает материала, который щедро дает сама жизнь, хлопочет о «новых формах», не умея отдаваться душевной склонности: «... Человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» (XIII; 56). Нина бежит от Треплева — автора вечной скорби — к своему автору, который «рвет цветы жизни». Маша пребывает «целые годы» в ожидании, тоске, оцепенении, оживая лишь в присутствии своего божества в заботе о том, чтобы ему «не мешали работать». Все напрасно: Треплев «носится в хаосе грез», который его и поглощает. Удел и этого *персонажа* — остаться невоплощенным. И в этой трагикомической судьбе героини ненаписанного романа выражено сожаление о погибшем таланте, который слишком поздно догадался, что в искусстве, как и в жизни, «всем хватит места, и новым, и старым», печальным и радостным, любимым и нелюбимым: — «зачем толкаться?» (XIII; 34).

В перипетиях действия Нины Заречной последовательно воспроизведена история сотворения, оставленности персонажа и поиска им автора. Реальная, первожданная в единстве одухотворенности и юной телесности Нина будит и питает творческую фантазию двух авторов, один из которых, умерщвляя живую плоть, персонафицирует ее в образе абстрактной мировой души, другой, подрезая крылья, превращает в героиню банального сюжета. Треплев бросил сотворенный образ, не дав ему жизни, не доиграв спектакля. Тригорин оставил Нину, вернувшись к прежним литературным привязанностям, потому что не хватило ни силы, ни веры в театр, в новое искусство. Незаконченность, неполноценность творения Тригорина выражены, во-первых, признанием Нины: «Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом» (XIII; 58). Во-вторых, метафорическим образом «чучела чайки», изготовленного по рецепту Тригорина и хранящегося в книжном шкафу, «забытого» самим автором, не говоря о читателях его произведений. В своем буквальном значении эта метафора обыграна в споре героев Пиранделло, обсуждающих проблемы современного искусства: «Директор. ...Профессия актера — профессия самая благородная. И если нынешние авторы поставляют нам идиотские пьесы, выводят какие-то чучела вместо человеческих характеров, то это не значит, что мы не можем гордиться своими подмостками...» [1; 356].

Нина вновь возвращается к озеру, к месту «преступления» своих *авторов*, ощущая человеческую и *персонажную* невоплощенность. Недостаточность плоти, тела передается в ситуации, когда слышат ее плач со стороны заброшенного треплевского театра, но не видят, кто плачет. Или в мотиве худобы в ее портрете, чувстве голода во время ее рассказа в кабинете Треплева: «Я еле на ногах стою... я истощена, мне хочется есть...» (XIII; 59). Выбиваясь из последних сил, персонаж все выкладывает и выкладывает уже почти готовую «тяжелую драму» маститому автору — только записывай, но вызывает прямо противоположное действие: Треплев «рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит» — навеки.

Однако судьба Нины Заречной в этой филологической линии сюжета «Чайки», как и других невоплощенных персонажей, представлена Чеховым не столь без-

надежной. Ей удастся осуществить сокровенное желание всех, безуспешно искавших автора героев: и Сорин, и Медведенко, и Нина, и Дорн хотели бы сами «стать литераторами» или хотя бы побыть на их месте: «Дорн. ...Если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества...» (XIII; 19); «Нина. ...Если бы я была таким писателем, как вы, то я отдала бы толпе всю свою жизнь» (XIII; 31). В финале Нина чувствует себя «настоящей» художницей-артисткой, идеальный образ которой как бы нечаянно нарисовал Дорн: «Движешься потом в толпе без всякой цели<...>живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная» (XIII; 49). Такой мировой душой, способной вобрать в себя «материальные атомы» любых существ, душ, судеб — «все жизни, все жизни, все жизни» — и ощущает себя Нина, когда, покидая Треплева, читает его монолог «Люди, львы, куропатки...». Но если в драме Треплева все эти жизни *угасли*, то в творчестве Нины Заречной они должны наконец *воплотиться* и ожить.

В комедии Пиранделло все персонажи, ищущие автора, прочно сплетены кровными связями в единый узел семейной драмы, действие которой централизовано инцестуальным мотивом. Семейная спайка, психологическая сосредоточенность на травматическом, патогенном аспекте событий стирает индивидуальность персонажей, мотивирует их безымянность.

Связи между персонажами Чехова более свободны, организованы в большей степени не столько семейными, сколько любовными отношениями по принципу любовной цепочки, знакомой в русской драматургии по комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»:

Ну! Люди в здешней стороне!

Она к нему, а он ко мне,

А я...одна лишь я любви до смерти трушу. —

А как не полюбить буфетчика Петрушу! [4; 59]

Благодаря такой цепочке, каждое ее звено получает относительную самостоятельность — независимость и от того, которого не любишь, и от того, который не любит тебя. Вынужденная одиночество сохраняет индивидуальность и собственную, не похожую на другую судьбу. Автономность судеб, персонажей создает, в свою очередь, полифоническую структуру действия чеховской комедии, которая, наконец, образует пространство «жизни», обеспечивающее свободный выбор сюжетов, персонажей, форм для искусства, что позволяет разрешить, или, по крайней мере, показать бессмысленность споров о новых и старых формах, о том, кого и как следует изображать. В этом отношении Пиранделло, завязавший действие на откровенно скандальном и только на этом материале, не разрешает филологических дискуссий в пьесе, но еще более проблематизирует их.

В то же время намеренно спровоцированная острота нравственно-эстетических проблем, обсуждаемых в комедии Пиранделло, создает известный интеллектуализм, который позволяет «облагородить» тривиальный сюжет. Эстетизация последнего, кроме того, осуществляется обнажением приема, остранением персонажей, посредством чего формируется комедийный пафос интеллектуального дискурса. В то же время такие условные приемы театральной гиперболы, как маска, котурны, статуйность костюмов, патетика самовыражения героев включают тривиальную мелодраму в жанровую парадигму трагедии вплоть до античной трагедии рока, хранителя неких вечных законов. Как заметил Э. Бентли, «Пиранделло чутко прислушивался к этому голосу судьбы и в эпоху, которую называют нетрагедийной, обрел в своем творчестве ноту скорби, вернув ей первоначальную тревожность античной трагедии» [5; 127]. «Маленькая мораль» маленьких безвестных и безымянных людей в

финале пьесы Пиранделло освящена Древним Законом, которому принесены в жертву незаконнорожденные дети Матери, принадлежавшей двум мужьям, и ценой их жизней восстанавливается законная семья — Отец, Мать Сын. Однако завершающий последнюю сцену смех Падчерицы над тремя нелепо застывшими фигурами отчуждает трагический пафос, возвращая действие в лоно комедии.

Банальная простота чеховских фабул общеизвестна, но и над его семейными сценами витает дух рока древней трагедии с хором эриний, жертвой которых в «Чайке» стали дитя Нины Заречной и сын Аркадиной. Роковые страсти чеховских героев протекают, как уже говорилось, в редуцированной или латентной форме не только в силу указанных выше причин национального или социального свойства, но и в силу сохраненной Чеховым этики и эстетики классического театра, традиционно выносившего «за сцену», в темпоральный разрыв между актами откровенно брутальные или эротические действия, все то, что почти смакует Пиранделло. Тривиальность, мелодраматизм персонажей и ситуаций Чехов снимает приемами тонкого лиризма: пейзаж, музыкальные образы, символика деталей, пауза, уединенный монолог и пр. Эти приемы, охотно применявшиеся Пиранделло в ранних пьесах, в «Шести персонажах...» исключены, или фарсово обыграны, как например, садовый пейзаж, неременный сценический элемент художественного мира Чехова и чеховский код в пьесах итальянских драматургов — «интимистов». Уступка, которую делает в пьесе Пиранделло Директор — автор персонажу — Падчерице в виде «уголка сада» и «клочка неба» означает востребованность и жизнеспособность чеховской традиции в театре эпохи наступления урбанистической цивилизации, отчуждавшей человека от природы, о чем плачет *горючими слезами* Падчерица. Эта уступка также позволяла Пиранделло отретушировать слишком густые краски эпизода в *заведенье мадам Паче*, после которой следует *садовая* сцена с лирическим катарсисом, хотя и приправленным большой дозой мелодраматизма за счет «детских» персонажей. Комедийного остранения мелодраматических сцен с детскими жертвами Пиранделло добивается рискованным балансированием действия на грани трагедии и фарса, реальности и вымысла, искусства и жизни:

Из-за деревьев, где прятался Мальчик, раздается выстрел.

Мать с душераздирающим криком подбегает вместе с Сыном и актерами к месту общей сумятицы. <...> Затем постепенно двумя параллельными потоками актеры возвращаются на сцену.

Премьерша (*выходя справа, страдальческим голосом*). Умер! Бедный ребенок! Какое горе!

Премьер (*возвращаясь слева, смеется*). Да не думал он умирать! Это же игра! Видимость! Не верьте!

Другие актеры (*появляются справа*). Игра?

- Увы, это сама реальность!

- Он умер!

<...>

Директор (*не в силах сдержаться*). Видимость! Реальность! Игра! Смерть! Идите вы все к черту! Свет! Свет! Дайте свет! [1; 409]

Карнавальный, в бахтинском смысле, эффект этой сцены позволяет вспомнить и острее ощутить ее прообраз — финальный пуант в чеховской «Чайке», заканчивающейся таким же карнавализованным самоубийством главного героя:

Направо за сценой выстрел; все вздрагивают.

Аркадина (*испуганно*). Что такое?

Дорн. Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. (*Уходит в правую дверь, через полминуты возвращается*) Так и есть. Лопнула склянка с эфиром. (*Напевает*) «Я вновь пред тобою стою очарован...»

Аркадина (*садясь за стол*). Фу, я испугалась... (XIII; 60)

Таким образом, можно сказать, что пьеса Пиранделло является модернистской разработкой и интерпретацией чеховской «Чайки», позволяет найти ключ к жанровой загадке «странной» комедии Чехова, подтвердить вывод Ежи Фарино о том, что текст «Чайки» «создан уже на языке искусства XX века», чем «устраняется возможность связывать Чехова с другими системами — натурализмом, с одной стороны, и символизмом — с другой» [6; 113].

ЛИТЕРАТУРА

1. Пиранделло Луиджи. Пьесы / Перевод с итальянского. М., 1960.
2. Козлова С. М. Литературная игра как жанровый код комедии А. П. Чехова «Чайка» // Проблемы литературных жанров. Ч. 1. Томск, 1996; Козлова С. М. Литературный диалог в комедии А. П. Чехова «Чайка» // Известия Алтайского государственного университета. Барнаул, 2001.
3. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979.
4. Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. I. СПб., 1995.
5. Бентли Эрик. Жизнь драмы. М., 1978.
6. Фарино Ежи. Семиотика чеховской «Чайки» // Русский текст. 1994. № 2.

Вера Васильевна ХИМИЧ —
профессор русской литературы XX века
Уральского государственного университета,
доктор филологических наук

Булгаков и Чехов: динамика восприятия

УДК 882.09

АННОТАЦИЯ. В статье системно описаны многофакторные основания чеховской традиции в наследии Булгакова, акцентирована динамика диалогической связи художников как выражение изменений историко-культурных реалий страны.

The author offers a systemic description of Chekhov's «polyfactor» tradition in M. Bulgakov's works. The dynamics of dialogical relation of these writers as the expression of social and cultural changes of the country is scrutinized.

«Служенье муз прежде всего тем и ужасно, что не терпит повторения: ни метафоры, ни сюжета, ни приема».

И. Бродский. «Поэт и проза»

Феномен преемственности в литературе зиждется на сложнейшем механизме взаимодействия множества поверхностных и глубоко пролегающих связей, устанавливающихся между различными литературными явлениями. Именно поэтому характер воздействия энергетически сильной творческой личности на последующих писателей не только сразу же ощущается ближайшими современниками, но и осознается в подлинной новизне спустя длительное время. Так постепенно открывалось читателю и исследователям мощное, глубинное и разностороннее влияние А. П. Чехова на писателей всего XX века, при этом в диапазон созвучия попадали все новые имена, одним из которых оказалось имя Михаила Булгакова. Освещение творческих контактов этих двух художников пока еще не стало предметом самостоятельного и пристального изучения, поэтому и имеющиеся наблюдения получают подчас обозначение «материалы к» [1].