



- ⁸ Покусаев Е. «Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина... С. 74–75.
- ⁹ Там же. С. 71–72.
- ¹⁰ См.: Оганян Н. К вопросу оценки творчества А. Ф. Писемского русской литературной критикой // Науч. труды Ереван. ун-та. 1960. Т. 70, вып. 2. С. 93–123; Рошаль А. А. Ф. Писемский и русская революционная демократия. М., 1971.
- ¹¹ См.: Оганян Н. Указ. соч. С. 96–109.
- ¹² Дудышкин С. Тысяча душ. Роман в четырех частях, А. Ф. Писемского // Отеч. записки. 1859. № 1. Отд. 2. С. 16. Далее ссылки на данную статью даются в тексте с указанием издания, номера, отдела и страницы в скобках.
- ¹³ См.: Отеч. записки. 1852. Т. 81. Отд. 6. С. 48–68.
- ¹⁴ Анненков П. Деловой роман в нашей литературе // Анненков П. Критические очерки. СПб., 2000. С. 180.
- ¹⁵ Там же. С. 181.
- ¹⁶ Там же. С. 200.
- ¹⁷ Дружинин А. «Тысяча душ», роман А. Ф. Писемского // Библиотека для чтения. 1859. № 2. Отд. 4. С. 11. Далее

ссылки на данную статью даются в тексте с указанием издания, номера, отдела и страницы в скобках.

- ¹⁸ Эдельсон Е. «Тысяча душ»: Роман в 4-х частях А. Писемского // Русское слово. 1859. № 1. С. 55. Далее ссылки на данную статью даются в тексте с указанием издания, номера и страницы в скобках.
- ¹⁹ «...Существует обычай, по которому... издание спешит... стать под знамя какой-нибудь партии и сделаться представителем... направления. <...> “Весна” является под общим знаменем русской литературы...» (курсив автора. – О. Т.) (Ахарумов Н. Д. Предисловие // Весна. Лит. сб. на 1859 год. СПб., 1859. С. III. Далее ссылки на данное издание даются в тексте с указанием отдела и страницы в скобках).
- ²⁰ Де-Пуле М. «Тысяча душ»: Роман в 4-х частях А. Писемского // Русская беседа. 1859. № 2. Отд. 2. С. 62.
- ²¹ Анненков П. Деловой роман в нашей литературе. С. 182.
- ²² Там же. С. 179.
- ²³ Так назвал себя Ап. Григорьев в своей автобиографии, публикуемой на страницах «Русского слова» параллельно полемике о «Тысяче душ» (См.: Григорьев Ап. Одиссея о последнем романтике // Русское слово. 1859. № 1. Отд. 3. С. 1–43).

УДК 821.161.109-22+929Чехов

МОТИВЫ СОПРИКОСНОВЕНИЙ В КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

В. В. Прозоров

Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: prozorov@sgu.ru

Заслуживают специального внимания намечаемые драматургами непосредственные соприкосновения персонажей друг с другом. Такие соприкосновения помогают отчетливее распознать характеры героев, природу их взаимоотношений, особенности мизансценического рисунка. В статье подробно рассматривается роль мотивов соприкосновения в комедии А. П. Чехова «Чайка».

Ключевые слова: драма, автор, соприкосновения персонажей, А. П. Чехов, «Чайка».

**Motives of Contacts in A. P. Chekhov's Comedy
The Seagull**

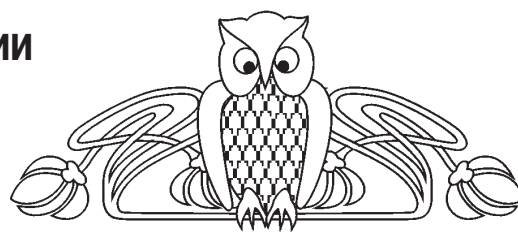
V. V. Prozorov

In the process of studying drama, direct contacts between characters outlined by the author deserve special attention. Such contacts help to clearly identify the characters' dispositions, the nature of their relationship, features of the mise-en-scène pattern. The article focuses on the role of such contact motives in A. P. Chekhov's comedy *The Seagull*.

Key words: drama, author, characters' contacts, A. P. Chekhov, *The Seagull*.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-2-179-182

В текстах мировой словесности драматический конфликт может проявляться зримо, персо-



нифицированно и действенно, в соответствии с предлагаемыми автором обстоятельствами, а может угадываться в неявно выраженном фабульном рисунке, в самом сложении судеб персонажей, вне их собственных волевых усилий, в общем жизненном укладе, в самой природе бытия. Способы обнаружения драматического конфликта – это и характеросложение героев, и многообразие ситуаций, в которых они, по воле драматурга и по логике сюжета, оказываются. Это и цепь (строй) принадлежащих им речевых монологов и диалогов, и неповторимость авторских ремарок и пауз, и многое другое, что нашло отражение в большой специальной литературе.

Однако, как правило, среди разнообразных форм осуществления конфликта не находится места для осмысления такого особо значимого способа драматического существования, как предусмотренные автором непосредственные соприкосновения персонажей друг с другом. Между тем с разной степенью последовательности намеченные в пьесах мирового репертуара физические контакты, сближения и соприкосновения персонажей – одна из очевидных разновидностей непосредственного авторского присутствия в тексте, маркеры яв-



ственно выраженного эмоционального взаимодействия в драматическом произведении, важнейшее (наряду с вербальным, жестиком и т. д.) средство общения героев.

Соприкосновения персонажей могут быть обозначены специальными авторскими ремарками, предопределены самим ходом драматургического действия, прописаны в речи героев, в их репликах. К примеру, первое появление Чацкого в комедии «Горе от ума» и пылкая коленопреклоненная встреча его с Софьей Фамусовой предсказываются и его собственной репликой («Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног»), и авторской ремаркой («С жаром целует руку»)¹. Соприкосновения помогают отчетливее распознать характеры персонажей, побудительные мотивы и динамику их отношения друг к другу и к складывающейся ситуации, предписываемые автором пьесы особенности пластического решения конкретных сцен. Скажем, в 3-м действии гоголевского «Ревизора» выписана гротескная мизансцена: изрядно пьяный и вознёсший себя в собственных фантазиях на рискованную высоту Хлестаков поскользывается, чуть было не шлёпается на пол, но с величайшим почтением поддерживается и подхватывается чиновниками.

Легко выделить соприкосновения, этикетно регламентированные, по видимости почти нейтральные (например рукопожатия) или обусловленные профессионально-функциональной надобностью, связанные со сценической деятельностью врача, цирюльника, закройщика, учителя танцев, музыки. Всякий раз, однако, эти более или менее отчетливые контакты в драматическом тексте наполняются добавочными (обусловленными фабулой, хитроумно потешными, забавными, сатирическими и иными) смыслами. Вспомним подобные курьёзные сцены в комедиях Мольера, Бомарше, Гольдони, Лопе де Вега и многих других зарубежных и русских авторов.

Случаются соприкосновения, вызванные коммуникативно-побудительной и художественно оправданной необходимостью: один персонаж доверяет-передаёт другому некий предмет – письмо, пакет, деньги, ключи. Например, в «Гамлете» Шекспира в 1-й сцене 2-го акта Полоний вручает Рейнальдо письмо и деньги. В 9-м явлении 2-го действия «Грозы» А. Н. Островского Варвара подает Катерине роковой ключ от калитки в саду.

Среди самых испытанных в драматургии способов соприкосновений – разного рода бои по правилам и без правил. Например, бой на рапирах Гамлета и Лаэрта в финале трагедии Шекспира. Дерутся в 1-й же сцене 1-го акта трагедии «Ромео и Джульетта» Шекспира слуги Монтеки и Капулетти; друг Ромео Бенволио разнимает их, выбивает мечи из их рук. Сразу же вслед за этой схваткой начинают ожесточенно драться Тибальд и Бенволио. И вот уже к ним присоединяются другие приверженцы непримиримых домов, а затем уже и горожане с дубинками и алебардами.

В традициях народной кукольной комедии (например, в театре Петрушки) – комические вариации драк, поединков, рукопашных схваток, побоев. В комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» это и потешное объяснение остервеневшего Скотинина с племянником Митрофаном при активном участии Еремеевны и Правдина; и шибка-потасовка госпожи Простаковой с братом её Скотининым; и сцена, в которой учителя Цыфиркин и Кутейкин награждают тумачами Вральмана; и сорвавшееся «злодейское» похищение Софьи. Кстати, в «Недоросле» очень динамично и смешно разработана и сцена поочередных жарких объятий семейства Простаковых и Скотинина со Стародумом, и сентиментально-родственное сближение со Стародумом племянницы его Софьи.

В «Горе от ума» А. С. Грибоедова непосредственных соприкосновений персонажей немного: поочередные заигрывания Фамусова и Молчалина со служанкой Лизой; Лиза хлопчет около барышни, когда Софья теряет чувства при известии о Молчалине, упавшем с лошади. В 4-м действии лакеи укутывают графиню-внучку перед выходом её на крыльцо. Экспрессивно красноречива сцена, когда разоблачивший себя Молчалин ползает у ног Софьи, с негодованием его отталкивающей...

Предусмотренные автором соприкосновения персонажей могут выражать огромный спектр их эмоциональных переживаний: агрессию, досаду, просьбу, сочувствие, доверительность, нежность, страсть... Большой интерес представило бы исследование, в котором бы тщательному рассмотрению подвергнуты были намеченные драматургами разных эпох и эстетических направлений непосредственные соприкосновения персонажей и прослеживалась внутренняя связь этих запечатлённых в тексте контактов с особенностями конфликта, с индивидуальной авторской манерой, с творческим замыслом, с природой драматических жанров и др.

Пристального внимания в этом отношении заслуживает драматургический опыт А. П. Чехова, и прежде всего его странная комедия «Чайка», в которой мотивы соприкосновения носят системный, конфликтообразующий характер.

«Чайка» – комедия-усмешка над жизнью. Известные градации комического усмешку обычно пропускают. Между тем это распространённое проявление комического, важнейшие из характеристик которого – скупая интонационная, подчас демонстративно лёгкая сдержанность, многозначительная недосказанность едва заметного удивления, содержательная горестная саркастичность и самоирония при внешне формальной, комически не явно выраженной кротости. Усмешка – улыбка с едва заметным оттенком иронического недоверия, некоторого печально-мудрого скепсиса, подчёркивающего общий экзистенциальный настрой драматургического текста².

В поэтической партитуре «Чайки», по наблюдениям А. П. Скафтымова, «каждое лицо взято



лишь в замкнутом кругу личной сосредоточенности. Соприкосновение с остальными у каждого оказывается лишь внешним. И существование каждого проходит в замкнутой скуке, в тоскливой бессильной и одинокой неудовлетворенности». В чеховской комедии «нет драматического сцепления ролей, а только соприкосновение»³.

Мотив этот звучит с первой же минуты пьесы. Ему суждено определять общую обожжённо нервическую тональность «Чайки». Из разговора учителя Медведенко с Машей Шамраевой узнаём, что скоро начнётся спектакль. Представляться будет пьеса Константина Треплева, играет в ней Нина Заречная. Медведенко с доброй завистью замечает: «Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ». И печально добавляет: «А у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения. Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома, каждый день хожу пешком шесть вёрст сюда да шесть обратно и встречаю один лишь индифферентизм с вашей стороны». Маша откровенно отвечает: «Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и всё»⁴.

Если герои и соприкасаются в буквальном смысле, непосредственно, как в начале 2-го действия Аркадина и Маша («Вот встанемте. *(Обе встают.)* Станем рядом»; «кто из нас моложе?»), то для того, чтобы одной из них (актрисе Аркадиной) отметить непроходимую границу-пропасть между ними: Маша – «фефёла», неряшливая и несообразная, Аркадина – «как цыпочка»: «Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть» (21–22).

Через всю пьесу – мимолётные, пульсирующие, дурманящие, трепетные, вспыхивающие и буднично гаснущие, исполненные страданий и безответности соприкосновения словно бы заколдованных героев... Почти каждое буквальное, телесное, внешне контактное соприкосновение героев исполнено выразительного символического-психологического смысла. Театральный и всякий иной режиссёр волен в соответствии с собственной транскрипцией пьесы вводить таких соприкосновений сколько ему угодно. У Чехова же они скупы, контрапунктны и многозначительны. И не менее содержательны, чем знаменитые его паузы.

В 1-м действии Треплев заботливо «поправляет дяде галстук», оглядывает его: «Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...», и следует добродушная реплика растроганного этим тёплым прикосновением Сорина: «Трагедия моей жизни. У меня и в молодости была такая наружность, будто я запоем пил и всё. Меня никогда не любили женщины». И садясь, он переключает разговор на то, что его смущает: «Отчего сестра не в духе?» Треплев отвечает ему откровенным монологом о своей матери (7–8).

Слыша приближающиеся шаги Нины, Константин «обнимает дядю» (9) и тут же искренне признаётся ему в страстной привязанности к

Заречной. Вскоре следуют новые соприкосновения: Треплев «быстро идёт навстречу Нине Заречной», «целует её руки»; Нина «крепко жмёт руку Сорина» (9); Треплев и Нина на сцене одни: «поцелуй» (10).

Чуть позже являются Полина Андреевна с Дорном: она страстно «хватает его за руку» – он предусмотрительно отстраняется: «Тише. Идут» (12). Среди прочих церемонно, в роли почётной зрительницы входит в импровизированный зал под открытым небом Аркадина «под руку с Соринным» (12), не с любовником своим молодым под руку, а с больным, заметно постаревшим братом...

Каждое пластически явленное в пьесе соприкосновение, каждое непосредственное физическое сближение, взаимодействие, пожатие руки, тихое признание, порывистое объятие, поцелуй – постановочны, эмблемны и вместе с тем психологически многозначительно мотивированы.

Сорвав спектакль по пьесе своего сына, Аркадина велит Тригорину: «Сядьте возле меня». Следует её воспоминание о давней уже жизни на берегу озера и о неотразимости доктора Дорна (15–16). Дождавшись выхода Нины из-за кулис, Аркадина, поцеловавшись с нею, очень вовремя усаживает её тоже возле себя (16): так мизансценически удобнее контролировать возможное развитие ситуации. Аркадина будет последовательно и изобретательно вести свою роль умелой повелительницы: возлюбленной, влюблённой, нежно привязанной к Тригорину, готовой во всём потакать его слабостям и прихотям, преклоняться перед ним, сладко восхвалять его. Она в состоянии окажется «встать перед ним на колени» (42) и отпустить на волю, когда уже ему самому эта воля не мила будет...

Вот ещё некоторые из пластически выписанных Чеховым «соприкосновений» в «Чайке»: Константин Треплев крепко жмёт руку Дорну, сочувствующему ему в трудную минуту, и обнимает его порывисто... Дорн берёт у Маши табакерку и швыряет её в кусты... Маша Дорну кладёт голову на грудь и тихо признаётся: «Я люблю Константина» (20)... Нина подаёт цветы Дорну; Полина Андреевна отбирает цветы у Дорна, рвёт их и бросает в сторону (26)... Маша чокается с Тригоринным, крепко пожимает ему руку (33–34)... Нина дарит Тригорину медальон, а в финале 3-го действия склоняется на грудь Тригорину – «продолжительный поцелуй» (44).

Последовательно и тщательно выписаны «соприкосновения» Аркадиной и Треплева: Аркадина снимает с головы сына (недавно совершившего попытку суицида) повязку, целует его в голову; тот целует ей руку; она накладывает ему новую повязку; чуть позднее, после нервных препирательств, Треплев срывает с головы повязку, «тихо плачет»; Аркадина в волнении целует сына в лоб, в щёки, в голову; сын обнимает её; она «утирает ему слёзы»; он целует ей руки (40)...

Медведенко целует руку у жены своей Маши, хочет поцеловать руку у тётки, Полины Андреев-



ны, та с откровенным пренебрежением: «Ну! Иди с Богом!» (46); позже Медведенко вновь целует руку жене Маше, и на этот раз теща его нехотя протягивает ему руку для поцелуя (52)... Непосредственные физические контакты персонажей в пьесе Чехова самоценны, способны быть красноречиво, почти балетно говорящими.

Контурно обозначим цепь соприкосновений в последнюю встречу Заречной и Треплева: Нина кладёт голову на грудь Константина и «сдержанно рыдает», он, «растроганный», «снимает с неё шляпу и тальму»; она «пристально глядит ему в лицо»; «берёт его за руку»; «быстро надевает шляпу и тальму»; он «смотрит, как она одевается»; в ответ на её просьбу «даёт ей напиток»; Нина «жмёт ему руку»; «обнимает порывисто Треплева и убегает в стеклянную дверь» – навсегда растворяется в вечерней тьме (56–59). Их напряжённое остродраматическое взаимодействие выразительно воспринимается даже вне вербального ряда.

В последнем действии «Чайки» мотив соприкосновения внезапно наполняется словно бы обнадеживающим, хотя и мимолётным смыслом в рассказе доктора Дорна об удивительных впечатлениях его от Генуи, от «превосходной уличной толпы» в этом городе, где вечерами «вся улица бывает запружена народом», где движешься «в толпе без всякой цели», где легко можно жить вместе с толпой, слиться «с нею психически», «верить, что в самом деле возможна одна мировая душа» (49). Генуя – мираж, некий пригрезившийся, призракный идеал. И потом, может, в этой

самой Генуе Дорну привиделось-присочинилось то отградное чувство всеобщих соприкосновений, о котором он неожиданно вспоминает? Да и само ощущение причастности к случайной уличной толпе иллюзорно...

Обманчивость соприкосновений – одна из существенных примет чеховского сценического рисунка: у каждого из действующих лиц пьесы своя безысходность. Человек полон надежд на органичное сплетение желанного и реального, мечты и данности, тоски по теплу и действительного тепла, а явлены ему одни соприкосновения, порывистые, страстные, нервные, печальные, мимолётные...

Примечания

- ¹ Грибоедов А. Полн. собр. соч. : в 3 т. Т. 1. СПб., 1995. С. 25.
- ² См.: Ивановщина И. О полиглотизме статей А. П. Скафтымова о Чехове // Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии и прозы : материалы Вторых Междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 7–9 октября 2014 г.). М., 2015.
- ³ Скафтымов А. <О «Чайке»> // Скафтымов А. П. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. Самара, 2008. С. 358, 361. Ср.: Шах-Азизова Т. К. Усмешка «Чайки» // Чеховиана. Полёт «Чайки» / отв. ред. В. В. Гульченко. М., 2001. С. 276–290.
- ⁴ Чехов А. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Сочинения. Т. 13. М., 1978. С. 5–6. В дальнейшем ссылки на этот том приводятся в тексте с указанием страниц в скобках.

УДК 821.161.1.09-22+929Чехов

РОЛИ АРКАДИНОЙ В КОМЕДИИ А. П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

К. М. Захаров

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
E-mail: zahodite@list.ru

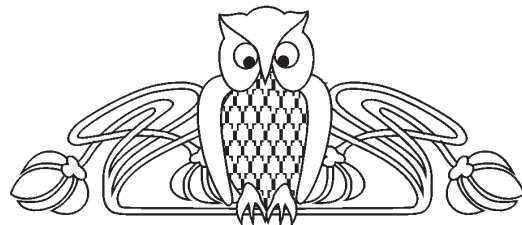
В статье рассматривается образ И. Н. Аркадиной с точки зрения феномена игры. Являясь актрисой не только по профессии, но и по жизни, Аркадина постоянно меняет амплуа, играет роль, делает все напоказ, что еще более оттеняют другие «неигровые» персонажи, ведущие себя естественно.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Аркадина, комедия, «Чайка», роль, образ.

Arkadina's Roles in A. P. Chekhov's Comedy *The Seagull*

К. М. Zakharov

The article considers the image of I. N. Arkadina from the point of view of the acting phenomenon. An actress not only by her profession, but throughout her life, Arkadina constantly changes types, acts



a part, does everything ostentatiously, which other «non-theatrical» characters behaving naturally put into even sharper relief.

Key words: A. P. Chekhov, Arkadina, comedy, *The Seagull*, role, image.

DOI: 10.18500/1817-7115-2016-16-2-182-186

Знаменитая пьеса А. П. Чехова «Чайка» всегда оставалась на авансцене чеховедения. Образ Ирины Николаевны Аркадиной был многократно рассмотрен с точки зрения разных подходов, концепций и методов. Но при этом актриса Аркадина никогда не рассматривалась в преломлении феномена игры. Настоящая статья обозначает первый подступ к чрезвы-