

СМЫСЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО «ЧАЙКИ» А. П. ЧЕХОВА. ИСТИНА – МИМЕСИС – ИМИТАЦИЯ – КОПИЯ

АННОТАЦИЯ

В статье, созданной по мотивам впечатлений от творческих мастерских с опытом разнообразного художественного воплощения образов чеховской «Чайки», рассматриваются варианты трактовок монолога Нины Заречной в образе Мировой души. Анализ этой начальной сцены пьесы Чехова требует особого внимания к выбранному автором принципу театра в театре, который усиливает многослойность заложенных в тексте ассоциаций с миром философских идей. Философская подоплека образа Мировой души в пьесе Константина Треплева восходит к Платону, Джордано Бруно, трактовкам Гёте и немецких романтиков, к русской религиозной мысли и поэтике символизма. Отдельного внимания заслуживает библейская символика животных, упоминаемых в монологе Мировой души. Такая многослойность делает крайне сложным воплощение этих смыслов в театральных актерских трактовках, не противоречащее целостной поэтике пьесы. Артист должен обладать особым интеллектуальным и психофизическим настроем для решения этой роли. Отражение истинных установок этого монолога связано с особой формой мимесиса, с настроем артиста на широкий спектр эмоциональных, вплоть до медитативных, психологических опор. Важнейшей составляющей текста монолога Мировой души становятся элементы менипповой сатиры. Проступающие принципы мениппеи позволяют сохранять ироническую дистанцию между отдельными аллегорическими

THE SEMANTIC SPACE OF "THE SEAGULL" BY A. P. CHEKHOV. TRUTH – MIMESIS – IMITATION – COPY

ABSTRACT

The article based on the impressions of theatrical workshops with the experience of various artistic manifestations of Chekhov's "The Seagull". Variants of interpretations of Nina Zarechnaya's monologue in the image of World Soul are considered. The analysis of this initial scene of Chekhov's play requires special attention to the author's chosen principle of theatre in the theatre, which enhances the multilayered associations embedded in the text with the world of philosophical ideas. The philosophical background of the image of the World Soul in the play of Konstantin Treplev goes back to Plato, Giordano Bruno, Goethe's and German romantics interpretations, to Russian religious philosophy and poetics of symbolism. The biblical symbolism of animals mentioned in the monologue of the World soul deserves special attention. Such multilayering makes it extremely difficult to embody these meanings in theatrical acting interpretations that do not contradict the holistic poetics of the play. The artist must have a special intellectual and psychophysical attitude to solve this role. The reflection of the true attitudes of this monologue is associated with a special form of mimesis, with the artist's attitude to a wide range of emotional, up to meditative, psychological supports. The most important components of the text of the monologue of the World Soul are elements of menippic satire. The emerging principles of the menippea allow us to maintain an ironic distance between the individual allegorical elements of the text and reality,

элементами текста и реальностью, не давая возможности тексту превратиться в символистскую проповедь.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А. П. Чехов, Платон, В. С. Соловьев, «Чайка», Нина Заречная, мимесис, Мировая душа, драматургия, мениппея, театр.

preventing the text from turning into a symbolist preaching.

KEYWORDS: A. P. Chekhov, Plato, Vl. Soloviev, "The Seagull", Nina Zarechnaya, mimesis, world soul, drama, menippeae, theatre.

Театр между принципами космоса и принципами формы. Истина как «откровенность бытия» – что это может означать для актера? Можно ли адаптировать для сцены истину космоса, самого естества с его ритмами и законами, или это становится просто имитацией? В каких случаях имитация превращается в копию?

Данная статья написана на основе театрального опыта. Как приглашенный доцент Свободного университета Берлина в работе со студентами-театроведами я не раз сталкивалась со сложностями глубокого текстового анализа «Чайки». На фестивале «VIII Методика» в конце 2018 г. в Берлине представила доклад на данную тему, соотнеся мое видение проблемы с педагогическими опытами профессора Юрия Альшица. Пятнадцать лет назад мне довелось принимать участие в его международной лаборатории «Что такое мой театр? («Чайка»/А. П. Чехов)», которая прошла на площадке АКТ-ZENT в ноябре 2004 г. Каждый из участников тогда должен был представить свой образ и понятие о театре в виде череды картин и музыки. Потом все карточки перемешивались и каждый получал одну новую. С благодарностью вспоминаю я профессиональные советы Юрия, которые потихоньку подвели меня к трансформации во время исполнения монолога Нины за 20 минут в клоунский образ.

Импульс размышлений того времени позволил мне систематизировать итоговый опыт не только в общих и важных вопросах актерского и режиссерского искусства, но и в целостном понимании чеховской «Чайки», в частности, монолога Нины в конце первого действия.

Что такое истина? Этот, нам хорошо известный, вопрос звучит из уст Пилата в адрес Иешуа в булгаковском романе «Мастер и Маргарита». Немецкий философ Мартин Хайдеггер ответил: истина – это «откровенность бытия» (*Offenheit des Seins*) [1, с. 633–634]. Это означает, что истина является постоянной составляющей космоса. Когда идет дождь, снег, светит солнце или луна, когда мы взираем на «этот необъятный шатер с *непрístupно вознесшейся твердью*, этот, видите ли, царственный свод, выложенный золотою искрой», мы же не осмеливаемся усомниться в его существовании? Нет! Когда мы наблюдаем движение облаков на небе, слушаем и видим дыхание океана, возможно, мы понимаем многое о принципах и законах, о том, почему эти элементы природы двигаются именно таким образом. Но можем ли мы быть уверенными, что знаем об этом всё. Ученые признают, что, чем глубже они копают и исследуют явления природы, тем чаще им приходится допускать,

что они многого не знают. . . Тем не менее они обнаружили огромное количество космических законов и законов природы. Среди них есть некоторые фундаментальные принципы, которые мы можем наблюдать среди всех явлений природы. Например, мы можем заявить: океан дышит.

Нам еще предстоит обнаружить, что ни одна волна не походит на другую, но: в каждой из них есть определенный ритм, существуют определенные основные циклы, основополагающие принципы, которые мы можем наблюдать и идентифицировать как: Приближение – отпрянуть на расстояние, приход – уход, сочетание – разъединение. Падение – подъем, отлив – прилив. И, кстати говоря, существует интересное явление: когда вода ударяется о препятствие, камни или скалы, мы видим в этом драму в агрегации, в зачаточном состоянии.

Дыхание океана – это вечный, никогда не заканчивающийся процесс. Когда мы взираем на него, то даже можем сказать: эти принципы приближения и отхождения на расстояние, прихода и ухода похожи на некий танец. Мы встречаем их повсюду, хотя ритмы различны в движении воды, ветра, планет нашей галактики. И во всех живых существах: в дикой природе, во флоре (смена сезонов) и фауне и внутри человека. Принципы ритмичного биения пульса, вдоха и выдоха, приближения и отдаления, напряжения и расслабления работают во всем теле: в наших легких, в сердце, в крови, в мышцах, в мозгах и т. д. У каждого органа есть собственный ритм. И вот тут неожиданно открывается такая картина, будто каждая составляющая нашего организма «дышит», с одной стороны, по общему принципу целого организма, и с другой – самостоятельно, как частица общего целого. И если посмотреть на все проявления пульсации, то можно сказать: это своего рода совместный танец или игра. Принципы космоса работают не только вне, но и внутри человека. В этой области не может быть ни фальши, ни подделки. Мы находимся в сфере истины, в откровенности бытия. И в сфере настоящего искусства.

И вот тут призывается артист: в идеальном случае артист должен быть в своей «откровенности бытия», в принципах биения собственного пульса, приближения и отдаления, своего «танца» и «игры». В своей тождественности он соединяется с истиной принципов космоса, он существует в «вертикальном дыхании». Такова по крайней мере позиция Константина Треплева в чеховской «Чайке» (действие первое), его понимание театра «новых форм», театра, который соединяется с явлениями природы, а значит, космоса:

Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт. Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна [2, с. 7].

Треплев противопоставит свою концепцию театра современному ему театру, где актер существует в горизонтальном, а не в вертикальном поведении, в быту нашей обыденной жизни или ее имитации, театру, протагонистом которого он считает свою мать Аркадину:

. . . Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят,

пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль – маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же... [2, с. 8]

Требования Треплева, кажется, очень похожи на те, которые в конце XIX в. российский философ Владимир Соловьев сформулировал как некоторые основные задачи искусства: через «одухотворение природной красоты» «превращение физической жизни в духовную» [3, с. 99], которая раскрывает самого человека в откровенности бытия, а также ведет к одухотворению материи, свободной от власти физических процессов, а значит, продолжающейся вечно.

Но перед тем, как мы в пух и прах будем отрицать, вместе с Треплевым, каждое явление так называемой имитации, давайте посмотрим еще глубже. Ибо не все так просто, как кажется: мы можем, например, найти явление имитации в природе. Все мы слышали о *мимикрии*, не правда ли? Речь идет о своего рода ассимиляции, имитации, с неосознанной целью выживания. Но можем ли мы утверждать, что мимикрия – явление ложное? Нет!

Когда мы думаем о чуде, о том, как маленький ребенок учится разговаривать, учит язык (что представляет собой результат колоссального развития мозговой деятельности и физического движения: мелкой моторики и грубой моторики), мы понимаем, что это в значительной степени связано со способностью воспринимать и имитировать. Ребенок повторяет за родителями, за окружающими. Прототипами для ребенка служат те люди, которые учат его. А он, в свою очередь, имитирует образ жизни своих прототипов, их речь, жестикуляцию, мимику и т. д. Что мы даем ребенку в качестве прототипа существа человеческого? Внешнюю форму или внутреннюю истину? В этом вопросе заключена огромная ответственность.

Простой пример: имитация. Она является обязательной задачей в образовании актеров. В ГИТИСе, на занятиях по режиссерскому/актерскому мастерству профессора Олега Львовича Кудряшова во 2-м и 3-м семестрах студенты обязательно должны имитировать великих артистов, особенно певцов. Почему? Это внешняя имитация? Конечно, нет! Студентам следует искать то, что школа называет сущностью, зерном личности. А внешняя форма, жесты и поведение соответствуют внутреннему содержанию личности. Это совсем не легкая задача! Конечно, существует опасность опуститься до пародии. Но опытный и строгий педагог такого никогда не допускает.

«Имитация» может быть разной.

Мимесис – особая форма имитации: это имитация природы в артистическом понимании, «поэтически трансформированная реальность». Имитация природного явления должна превратиться в *метаморфозу* оригинала, а ни в коем случае не во внешнюю имитацию. Послушайте, как поет перуанская певица Има Сумак. Ее голос сливается со звуками джунглей. Ее манера пения – имитация или мы можем говорить о мимесисе? По моему впечатлению, она отталкивается от имитации пения птиц, и уже на этой основе создает принципиально новый вокальный рисунок, одновременно похожий

на звуки в джунглях, но при этом уникальный по звукоряду – внезапно появляется новый, ранее неведомый вид птиц. Это – мимесис.

Понятие *копии* подталкивает к выводу: копия – это точная имитация внешней формы, не соотносящаяся с «душой» оригинала, без внутреннего смысла. Таковы представления европейской цивилизации. В иной культуре, например у китайцев, копия обладает той же ценностью, что и оригинал. Китайцев никогда не заботило, что является оригиналом, а что – копией.

Нам хорошо известно, что студенты художественных училищ и академий (я сталкивалась с этим в Санкт-Петербургском институте имени И. Е. Репина при Российской академии художеств) должны копировать великих художников, картины, экспонаты в «Эрмитаже» или в «Русском музее» и в других музеях. Но они должны уловить «душу» оригинала, и это похоже на актерскую «имитацию», описанную выше. Вспоминается история грандиозного немецкого «арт-мошенника» и при этом настоящего художника Вольфганга Бельтракки, который умел копировать и заново писать картины великих мастеров искусств таким образом, что даже эксперты считали их оригиналами. В одном из интервью Бельтракки даже назвал свой метод «живописью по системе Станиславского» [4].

Далее вернемся к принципам космоса, природы. Большинство из нас согласится, что существует по меньшей мере высшая инстанция, которая управляет основными принципами нашего мира – принципами создания и разрушения, приближения и отступления, смерти и нового рождения, большого круга жизни. Мы именуем ее Высшим Разумом, или Богом. В чеховской пьесе «Чайка», вернее, в пьесе Треплева, написанной специально для своей возлюбленной Нины¹ как провокация против «театра быта и имитации», появляется некий загадочный персонаж – Мировая душа. Кто это?

Современный Чехову «Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона» в ответе на этот вопрос отсылает напрямую к Платону [5]. Платон в диалоге «Тимей» [6, с. 434–437] и в «Законах» [7, с. 349–350], структурируя свою космологию, определил духовные принципы всей жизни понятием *Мировая душа*. Она движет миром, осознает все и включает в себя все физи-

ческие и психические элементы бытия. Мировая душа означает вездесущую, живую творческую энергию.

Позднее, в период Ренессанса, Джордано Бруно подтвердил тезисы Платона [8, с. 147–167]. Его убеждения стоили ему жизни. В эпоху романтизма немецкий философ Ф. В. Й. Шеллинг, подхватив мысли Джордано Бруно, написал целую книгу «О мировой душе» [9]. Она – предмет вдохновения Новалиса в «Генрихе фон Офтердингене», «Гимнах к ночи» и более обстоятельно и возвышенно – в его «Монологе» [10, р. 157]. О ней писал Гёте в стихотворении «Одно и все», обращаясь к ней напрямую («*Weltseele, komm, uns zu durchdringen! / Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen*» – «Мировая душа, приду-

1 Этот факт и есть «ведущее предлагаемое обстоятельство» пьесы. Костя написал свою пьесу еще до начала самой пьесы Чехова «Чайка». Ведущие предлагаемые обстоятельства толкают сюжет к исходному событию», а это – премьера пьесы К. Треплева со скандалом в первом действии «Чайки».

и пронизай нас! / Чтобы с мировым духом начать борьбу» [11, р. 532]), или другом – *Weltseele* / «Мировая душа»:

*Verteilet euch nach allen Regionen
Von diesem heiligen Schmaus!
Begeistert reißt euch durch die nächsten
Zonen
Ins All und füllt es aus»* [11, s. 529].

Рассейтесь вы везде под небосклоном,
Святой покинув пир,
Несите жизнь, прорвавшись к дальним
зонам,
И наполняйте мир!

Пер. Владимира Соловьёва [12, с. 115].

Как и многих других, немецких поэтов привлекает понятие высшего принципа *мировой души*², которая управляет не только космосом, но и большими циклами человеческой жизни – от рождения до смерти, от возрождения до нового умирания и т. д.

Пьеса Треплева представляет собой исключительно монолог Нины. Антон Чехов написал пьесу «Чайка», он же сам написал и придумал этот монолог, автором которого он сделал персонажа по имени Костя Треплев, и, таким образом, он поставил как бы три «ширмы» между своим авторским текстом, текстом его фиктивного автора – Костей и Ниной, которая читает монолог в пьесе. Вернее, он даже поставил *четыре* ширмы, если принимать во внимание тот факт, что актрисе приходится читать за Нину, которая говорит за персонаж Мировая душа. На самом деле здесь наблюдается сильнейшая форма отчуждения, своего рода хитрая и мощная интрига автора. Можно сказать, что автор надевает на героев несколько масок.

Чехов написал свою «Чайку» в 1895 г., спустя пять лет после манифеста искусств Владимира Соловьёва. Знал ли о нем Чехов? Наверняка. Он встречался с Соловьёвым, они лично были знакомы. Об этом есть сведения в переписке классика [13, с. 526].

Он определенно знал и про Мировую душу Платона [14, с. 331–332]. Чехов мог воспринять этот опыт и опосредованно – изучая Марка Аврелия [15, с. 382–384], интересующегося Платоном и в том числе его идеями о Мировой душе. Но возможно ли, что он «имитировал» манифест Соловьёва? Или же он трансформировал некоторые мысли древнегреческой философии? «Текст, написанный Константином Треплевым, напоминает о некоторых эсхатологических мечтательных умонастроениях, характерных для философских сочинений Владимира Соловьёва 90-х годов и для первого поколения русских символистов» [16, с. 314] (имеется в виду роман Мережковского «Смерть богов», монолог Ямвлика). Или он сделал пародию? А может, и то, и другое?

Итак, *исходное событие* в пьесе «Чайка» – это публичная постановка пьесы Кости Треплева, которая заканчивается большим скандалом, а для молодого драматурга – провалом. Эта история рифмуется со скандалом премьеры самой «Чайки» в Александринском театре

² В изданиях Платона советского времени переводчицы пишут лишь о «душе», пропуская дополнительные определения.

в Санкт-Петербурге 20 ноября 1896 г. Чехов написал тогда: «Да, моя “Чайка” имела в Петербурге, в первом представлении, громадный неуспех. Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я – по законам физики – вылетел из Петербурга, как бомба...» [17, с. 231]. Чехов словно бы сам предчувствовал такой огромный скандал, который соответствует вымышленному скандалу в его пьесе.

И как же актрисе читать этот монолог Нины? Крайне редко мне доводилось слышать или видеть на сцене результат глубокого анализа. Чаще всего в театре режиссеры и актеры подходят к нему или как к непрофессиональному, любительскому тексту, или с большой долей иронии. Студенты – по моему опыту – беспомощны или просто не хотят воспринимать его всерьез, не знают, как его «открывать», или даже отказываются с ним работать. Конечно, вы можете понимать и ставить этот монолог в виде описания нашей земли после атомного взрыва или, что на сегодняшний день еще более актуально, – в виде нашего мира после экологической катастрофы. Но что-то не вписывается в рамки текста Чехова – Кости – Нины – Мировой души. Такая точка зрения хороша для линейного понимания смысла. Но она раскрывает далеко не все измерения текста.

В дни фестиваля «VIII Методика» мы много говорили и слышали об игровом расстоянии, о роли, ориентирующейся на вертикальное направление, о так называемой «вертикали роли» [18]. О том, как играть в связке с космическим принципом или как отражать его, в отличие от горизонтального, бытового решения роли. Но я настаиваю не только на так называемом «игровом театре» в том понимании, которое вкладывал в него Анатолий Васильев в своей Лаборатории. В монологе Нины я обнаружила своего рода литературный жанр, который одновременно и серьезен, и юмористичен, жанр, который принадлежит к так называемой «карнавальной литературе». Михаил Бахтин определил и исследовал явления этого особого жанра литературы и карнавала в период европейского Возрождения, а потом разработал их подробно при анализе произведений Достоевского [19, с. 127–137]. Бахтин выделил так называемую «мениппову сатиру» как литературный жанр с особыми ощущением и картиной мира: «Мениппова сатира стала одним из главных носителей и проводников карнавального мироощущения в литературе вплоть до наших дней» [19, с. 127]. (Далее мы называем ее вслед за Бахтиным просто «мениппея».) Признаком мениппеи является мощная сила трансформаций: круговой переход от смерти к новой жизни, от разрушения к восстановлению, а также от соединения больших космических циклов с маленькими циклами жизни человека, животных или даже бацилл. «Для мениппеи характерна синкрита (то есть сопоставление) именно таких обнаженных “последних позиций в мире” <...> действие и диалогические синкриты переносятся с Земли на Олимп и в преисподнюю» [19, с. 131].

Подобные мощные трансформации Бахтин определяет типичными для восприятия мироощущения карнавала. Жизнь или обстоятельства в жизни могут поменяться в один миг от серьезного к смешному, подобно правилам игры. Король может превратиться в нищего, а нищий – в короля, прямо

как на рубашках игральных карт. То, что венчало, в один миг оказывается на дне или вверх ногами и т. д. Карнавализация мира в литературе включает в себя великую силу жизни, перемен и трансформаций, многочисленных стилей и голосов, а еще и авторов, которые носят несколько масок [19, с. 82]. Текст в ситуации «карнавального мироощущения» может превратиться в мистику с предельными вопросами или в эсхатологическое высказывание. Действие может происходить во всем мире, даже в вечности или на другой планете, за пределами земли. Секунда может продлиться сотни или даже тысячи лет. Пространство и время переходят в другие измерения, они принадлежат космическому пространству и времени!

В итоге и вкратце это означает: карнавальность требует совершенно другого понятия пространства и времени. Наши земные измерения открываются с другой, необычной точки зрения. Также речь идет об особом юморе и о «карнавальном смехе» или «ритуальном смехе»:

НИНА. Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно.

Пауза [2, с. 13].

Кажется, что Чехов/Костя/Нина начинает текст якобы с упоминания иконографии евангелистов, изображения которых мы можем увидеть в старинных церквях и храмах: Ангел (Матфей)³, Лев (Марк), Орел (Иоанн), Вол (Лука)⁴ [20], а вместо возвышенного Ангела мы находим в монологе его профанацию – человека. А с четвертого образа, евангелиста Луки, возникает отход в сторону сниженной образности: вместо Вола в монологе куропатки и олени с рогами, относящиеся к животным-жертвам и не ассоциируемые прямо с образом евангелиста. Итак, Чехов сочиняет свой особый мир животных, от больших до маленьких, вплоть до самого малюсенького представителя животного мира, включая невидимых существ. Вообще Чехов/Костя/Нина не начинают этот монолог с картины полного опустошения, напротив, рисуется картина богатой земли, полной жизни. И сразу после этого сообщается о преобразовании, о пустоте, о смерти мира. Стремительное путешествие из богатой земли в самую преисподнюю, где боги мертвы (уже минула и гибель богов!), и нет больше сада Эдемского. Автор расширяет образ земного пространства и времени до космического пространства и космического времени.

3 В христианской традиции образ Ангела считается тоже прообразом духовно чистого человека.

4 Традиция изображения символов евангелистов – ангела (Матфей), льва (Марк), вола (Лука) и орла (Иоанн) – основана на ветхозаветном тексте видения пророка Иезекииля. Бог явился пророку на колеснице, несомой четырьмя херувимами, которые были подобны человеку, льву, быку и орлу. Новозаветная традиция связывала эти увиденные образы с четырьмя Евангелиями, и они обрели символик четырех новозаветных апостолов.

В этом монологе существуют несколько пауз, которые разделяют текст на шесть частей. Во 2-й части он переключается на голос *Мировой души*, который вещает (маска № 4):

Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа – это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивавки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь [2, с. 13].

Мировая душа представляется неким закрытым огромным пространством, которое удерживает трансформации любой материи и любых скрытых воспоминаний. Это – прямая аллюзия на диалог «Менон» Платона. Сократ убеждает своего собеседника Менона на примере эксперимента с необразованным рабом в том, что всякое знание человека есть только припоминание его всезнающей души:

... А раз душа бессмертна, часто рождается и видела все и здесь, и в Аиде, то нет ничего такого, чего бы она не познала; поэтому ничего удивительного нет в том, что и насчет добродетели, и насчет всего прочего она способна вспомнить то, что прежде ей было известно. И раз все в природе друг другу родственно, а душа все познала, ничто не мешает тому, кто вспомнил что-нибудь одно, – люди называют это познанием – самому найти и все остальное <...>. Вот сейчас ты спрашиваешь, могу ли я тебя убедить, хотя я утверждаю, что существует не убеждение, а припоминание; видно, ты желаешь уличить меня в том, что я сам себе противоречу» [21, с. 589].

В своем монологе Мировая душа размышляет о том, что она таит в себе целиком сознание людей и инстинкты животных и обрабатывает огромную космическую трансформацию. И после этого есть переход из мира идей в реальный план: автор включает еще немного «космического юмора»: «Показываются болотные огни».

В 3-й части Мировая душа говорит о своем одиночестве и уникальности, амбициозно заявляет обо всех проявлениях материи – даже таких, как болотные огни, и зависимости всей материи от дьявола и от непрерывных изменений. Но Мировая душа принадлежит другим измерениям, как и сам Дух, который постоянно проживает во Вселенной... Как известно, А. П. Чехов был не только писателем, но и врачом. Так где же, в каких закоулках живого человеческого организма мы сможем обнаружить процесс постоянных изменений материи? Конечно, в пищеварительной системе человека и животных. Всем известно, что пищеварительная система млекопитающих работает без перерыва: преобразование еды в тонкой и толстой кишке, смесь желчи, сока и серы (признак дьявола!) – все это непрерывный процесс изменений в приеме пищи и испражнении (все тот же принцип входа и выхода, прихода – ухода). Наше «внутреннее болото» наполнено пузырьками, испарениями, газами и ветрами...

Размышляя обо всем этом, мы приступаем к чтению 3-й части монолога Нины, выверенного научно, но смешного с точки зрения медика, здорового

профессионала, который разбирается в процессе метаболизма. Здесь, очевидно, проступает маска № 1 – сам Чехов:

НИНА. Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит. . . И вы, бледные огни, не слышите меня. . . Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари, но без мысли, без воли, без трепетания жизни. Боясь, чтобы в вас не возникла жизнь, отец вечной материи, дьявол, каждое мгновение в вас, как в камнях и в воде, производит обмен атомов, и вы меняетесь непрерывно. Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух.

Пауза [2, с. 13–14].

Кроме вышеупомянутых масок мы видим в тексте двойной уровень. Мировая душа говорит о «метаболизме» космоса, но Чехов поместил его в наши тела, в физиологические процессы пищеварения.

(Внимание: я не рекомендую ставить данную часть как реалистическую имитацию, даже если это обещает быть очень смешным.)

В 4-й части Мировая душа утверждает, что она знает только о своей великой миссии, но не о том, как ее исполнить. Ее миссия – выиграть сражение, преодолеть бездну: пропасть между духом и материей, пока они оба не соединятся в едином царстве гармонии и красоты, а также в империи Мирового духа. И снова ожидаемое время, о котором говорит Мировая душа, – космическое измерение времени, а уже упомянутая планета Сириус представляет собой одну из далеких звезд в созвездии Большого Пса, который не только на миллиард световых лет отделен от нашей Земли, но и в два раза больше Земли и в 35 раз ярче солнца! Читаем:

НИНА. Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли. Но это будет лишь, когда мало-помалу, через длинный, длинный ряд тысячелетий, и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль. . . А до тех пор ужас, ужас. . .

Пауза [2, с. 14].

А в 5-й короткой части мы находим снова переход на настоящий космический смех: Мировая душа говорит о дьяволе, который выйдет из озера. И вызывает к борьбе:

Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные багровые глаза. . .

АРКАДИНА. Серой пахнет. Это так нужно?

КОСТЯ. Да.

АРКАДИНА (смеется). Да, это эффект.

КОСТЯ. Мама!

НИНА. Он [дьявол] скушает без человека [2, с. 14] – это коротенькая 6-я часть, финал.

Монолог Нины и есть не что иное, как мениппея, в которой предельные вопросы нашего бытия подвергаются карнавализации и, я сказала бы,

«космическому смеху». Треплев у Чехова – не дилетант, а незаурядный молодой драматург, он делает вызов театру этого времени. Как и сам Чехов.

Как играть монолог Нины? Есть много возможностей, но «танец и игра» на нескольких уровнях и позициях, «космический смех» и «маски» обязательно должны быть разработаны. Сыграть текст в маске «мудрого, всезнающего клоуна», который меняет свои маски (внутренние позиции), было бы вполне интересно. Например, в духе Феллини...

А еще этот уровень ассоциаций открывает неожиданную схожесть в прологе с самой важной драмой немецкой классики – схожесть по структуре, жанру и смысловым акцентам – с «Прологом на небесах» из «Фауста» Гёте [22, s. 165 – 168]. Гёте ставил перед самым началом трагедии два пролога. Место действия первой прелюдии – пространство театра. Присутствуют директор, драматург и некий «веселый персонаж». Значит, мы находимся в «пекле» театра, в мастерской искусства. Действия второго пролога – космическое пространство, мы следим за тем, что творится на Олимпе, «на небесах». Какой скачок в расстоянии! Три архангела – Рафаил, Гавриил и Михаил восхваляют и воспевают с Олимпа прекрасное создание мира и самого присутствующего Господа Бога. И кто появляется вдруг у них? Дьявол – Мефистофель. Так сказать, из преисподней на Олимп! Видимо, он должен докладывать Господу. А Господь предлагает ему конкретную задачу на нашей земле: Мефистофель как представитель силы Зла должен ввести Фауста в заблуждение. Будет соревнование, настоящая борьба. Кто сильнее: божественное творение (Добро) или дьявольская сила Зла?

Я добавила эти соображения, поскольку в «Прологе на небесах» отчетливо проступают феноменологические параллели с монологом Нины / Мировой души: взгляд с земли на космос и наоборот, соединение «Олимпа с преисподней», борьба Добра с дьяволом и другие элементы площадной карнавализации сакрального. В наши дни точно нельзя читать текст «Пролога на небесах» без мироощущения карнавала, без «космического смеха». И мне кажется, что Гёте именно это и имел в виду.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1965.
2. Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 13. Пьесы. М.: Наука, 1978. С. 3–60.
3. Соловьёв В. С. Общий смысл искусства // Соловьёв В. С. Красота как преобразующая сила. М.: Рипол Классик, 2017. С. 85–109.
4. Форадини Ф. Вольфганг Бельтракки: «Я называю свой метод живописью по системе Станиславского» //

REFERENCES

1. Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1965.
2. Chekhov A. P. *Chaika* [The Seagull]. In: Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Sochineniya: V 18 t. T. 13. Pjesy* [Complete Works and Letters: In 30 vol. Works: In 18 vol., vol. 13. Plays]. Moscow: Nauka, 1978, pp. 3–60.
3. Soloviev V. S. *Obshchij smysl iskusstva* [The general meaning of art]. In: Soloviev V. S. *Krasota kak preobrazhayushchaya sila* [Beauty as a transforming force]. Moscow: Ripol Classic, 2017, pp. 85–109.

- Art newspaper Russia. № 69. Декабрь 2018 – январь 2019.
5. С. [Соловьёв] Вл. *Мировая душа // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*: В 41 т. М., 1896. Т. 19 а. С. 518–519.
 6. Платон. Тимей // Платон. *Собрание сочинений*: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. – С. 421–500.
 7. Платон. *Законы* // Платон. *Собрание сочинений*: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1994. С. 71–437.
 8. Цибизова И. М. Дзаффино В. Джордано Бруно и «Тимей» Платона // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 3, Философия: Реферативный журнал*. 2018. № 4. С. 178–183. Реферат статьи: Zaffino V. Giordano Bruno e il «Timeo» // *Rivista di filosofia neo-scolastica*. Milano, 2017. А. 59. № 1. Р. 147–164.
 9. Schelling F. W. J. *Von der Weltseele* // Schellings Sämtliche Werke. Stuttgart: Cotta, 1856–1861.
 10. Novalis. *Monolog* // Novalis. *Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987. Р. 157.
 11. Goethe J. W. *Goethes poetische Werke in 10 Bänden*. В. 5. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1949. 1378 p.
 12. Гёте И. В. *Лирика*. М.: Художественная литература, 1966. 184 с.
 13. Чехов А. П. *Письма* // Чехов А. П. *Собрание сочинений*. Т. 4, 1892–1896. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1914.
 14. Бочаров С. Г. *Чехов и философия* // Бочаров С. Г. *Филологические сюжеты*. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 328–346.
 15. Скафтымов А. П. *О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь»* // *Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках*. М.: Художественная литература, 1972. С. 381–403.
 16. Зингерман Б. *Театр Чехова и его мировое значение*. М.: Наука, 1988. 384 с.
 17. Чехов А. П. *Письмо Немировичу-Данченко Вл. И., 20 ноября 1896 г. Мелихово* // Чехов А. П. *Полное собрание сочинений и писем*: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 6. Письма, Январь 1895 – май 1897. М.: Наука, 1978. С. 231.
 4. Foradini F. *Wolfgang Beltrakki: “Ya nazvyayu svoi metod zhivopisyu po sisteme Stanislavskogo”* [“I call my method painting according to the Stanislavsky system”]. In: *Art newspaper Russia*, no. 69, December 2018 – January 2019.
 5. S. [Soloviev] Vl. *The world-soul, Mirovaya dusha*. In: *Enciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona: v 41 t. T. 19 a.* [Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron: in 41 vol., vol. 19 a.]. Moscow, 1896. pp. 518–519.
 6. Plato. *Timaeus*. In: Plato. *Sobranie sochinenij: v 4 t. T. 3* [Collected Works: in 4 vols., vol. 3]. Moscow: Mysl, 1994, pp. 421–500.
 7. Plato. *Laws*. In: Plato. *Sobranie sochinenij: v 4 t. T. 4* [Collected Works: in 4 vols., vol. 4]. Moscow: Mysl, 1994, pp. 71–437.
 8. Tsibizova I. M. Dzaffino V. *Dzhordano Bruno i “Timej” Platona* [Giordano Bruno and Timaeus Plato]. In: *Social'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 3, Filosofiya: Referativnyj zhurnal* [Social and Human Sciences. Domestic and foreign literature. Ser. 3, Philosophy: Review journal]. 2018. No. 4. P. 178–183. Abstract of the article: Zaffino V. Giordano Bruno e il “Timeo”. In: *Rivista di filosofia neo-scolastica*. Milano, 2017. А. 59. № 1, pp. 147–164.
 9. Schelling F. W. J. *Von der Weltseele*. In: *Schellings Sämtliche Werke*. Stuttgart: Cotta, 1856–1861.
 10. Novalis. *Monolog*. In: Novalis. *Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1987, s. 157.
 11. Goethe J. W. *Goethes poetische Werke in 10 Bänden*. В. 1. [Goethe's poetic works in 10 volumes. Vol. 1] Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1949. 1378 p.
 12. Goethe J. W. *Lirika* [Lyrics]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1966. 184 p.
 13. Chekhov A. P. *Pisma* [Letters]. In: Chekhov A. P. *Sobranie sochinenij. Tom 4, 1892–1896* [Collected works. Vol. 4, 1892–1896]. Moscow: Knigoizdatel'stvo pisatelej v Moskve, 1914.
 14. Bocharov S. G. *Chekhov i filosofiya* [Chekhov and philosophy]. In: Bocharov S. G. *Filologicheskie syuzhety* [Philological subjects]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur, 2007, pp. 328–346.
 15. Skaftymov A. P. *O povestyah Chekhova “Palata № 6” i “Moya zhizn”* [About Chekhov's novels “Ward No. 6” and “My Life”]. In: *Nrav-*

18. Alschitz J. *Die Vertikale der Rolle*. Berlin: Arsincognita, 2003.
19. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М.: Русское слово, 2002. С. 3–300.
20. Шумков В. Иконография Евангелистов // Шумков В. Андрей Рублёв. URL: <http://andrey-rublev.ru/shumkoff21.php>.
21. Платон. Менон // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 575–612.
22. Goethe J. W. *Goethes poetische Werke in 10 Bänden*. B. 5. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1951. Bd. 5, pp. 165-168.

stvennye iskaniya russkikh pisatelej: Stat'i i issledovaniya o russkikh klassikah [Moral Searches of Russian Writers: Articles and Studies on Russian Classics]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1972, pp. 381–403.

16. Zingerman B. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie* [Chekhov Theatre and its global significance]. Moscow: Nauka, 1988, 384 p.

17. Chekhov A. P. *Pis'mo Nemirovichu-Danchenko VI. I., 20 noyabrya 1896 g. Melikho* [Letter to Nemirovich-Danchenko V. I., November 20, 1896, Melikhovo].

In: Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. T. 6. Pis'ma, Yanvar' 1895 – maj 1897* [Complete works and letters: In 30 vols. Letters: 12 vols., vol. 6. Letters, January 1895 – May 1897]. Moscow: Nauka, 1978, p. 231.

18. Alschitz J. *Die Vertikale der Rolle*. Berlin: Arsincognita, 2003.

19. Bakhtin M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. In: Bakhtin M. *Sobranie sochinenij v 7 t. T. 6* [Collected works in 7 vol., Vol. 6]. Moscow: Russkoe slovo, 2002, pp. 3–300.

20. Shumkov V. *Ikonografiya Yevangelistov* [Iconography of the Evangelists]. In: Shumkov V. *Andrey Rublev*. Available from: <http://andrey-rublev.ru/shumkoff21.php>.

21. Plato. *Menon*. In: Plato. *Sobranie sochineniy: V 4 tomah. T. 1.* [Collected Works: In 4 vols., vol. 1]. Moscow: Mysl, 1990, pp. 575–612.

22. Goethe J. W. *Goethes poetische Werke in 10 Bänden*. B. 1. [Goethe's poetic works in 10 volumes. Vol. 1] Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1951, pp. 165-168.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ruth Wyneken – театральный педагог, магистр искусств (Мюнхенский университет имени Людвиг и Максимилиана).

E-mail: ruth@wyneken.de

ORCID: 0000-0001-9383-823X

ABOUT THE AUTHOR

Ruth Wyneken – teacher of dramaturgy and writer, Master of Arts (Ludwig Maximilian University of Munich).

E-mail: ruth@wyneken.de

ORCID: 0000-0001-9383-823X

Wyneken R. *Смысловое пространство «Чайки» А. П. Чехова. Истина – мимесис – имитация – копия* // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 2. С. 20–32.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-20-32

Wyneken R. *The semantic space of "The Seagull" by A. P. Chekhov. Truth – Mimesis – Imitation – Copy*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2020, no. 2, pp. 20–32.

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-2-20-32