

ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА В ПЬЕСАХ ЧЕХОВА «ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ (КАЛХАС)» И «ЧАЙКА»

THE THEATRICAL SPACE IN CHEKHOV'S PLAYS "THE SWAN SONG (KALHAS)" AND "THE SEAGULL"

**P. Dolzhenkov
Huimin Piao**

Summary: The article explores the stage space in Chekhov's plays "The Swan Song (Kalhas)" and "The Seagull". In his dramatic sketch the writer partially violates the principle of "the fourth wall", which prevailed in the theatre of that time. The similarities between "The Swan Song" and "The Seagull" are revealed. Chekhov creates his drama study in accordance with the "principle of uncertainty": we cannot tell what the work is about: whether it's about the tragedy of an actor who has destroyed his big talent or the tragicomedy of an operetta actor who imagines himself to be a major dramatic actor. Turning to the comedy *The Seagull*, we first analyse the image of Home in the writer's plays and conclude that we can speak of a certain "homelessness" of Chekhov's characters. In our view, the 'homelessness' of the writer's characters is evidence of their poor embeddedness in life, in which they are more guests than masters.

Keywords: Russian literature of the 19th century, Chekhov's work, drama, *The Swan Song*, *The Seagull*, stage space.

Долженков Петр Николаевич

к.ф.н., Московский государственный университет им. М.В.

Ломоносова, Москва, Россия

Хуэйминь Пяо

Аспирант, Московский государственный университет

имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

gmdw123@hotmail.com

Аннотация: В статье исследуется сценическое пространство в пьесах Чехова «Лебединая песня (Калхас)» и «Чайка». В своем драматическом этюде писатель частично нарушает принцип «четвертой стены», господствовавший в театре того времени. Выявляются сходства между «Лебединой песней» и «Чайкой». Свой драматический этюд Чехов создает согласно «принципу неопределенности»: мы не можем сказать, о чем это произведение: то ли о трагедии актера, погубившего свой большой талант, то ли о трагикомедии опереточного актера, мнившего себя крупным драматическим артистом. Обращаясь к комедии «Чайка», мы в первую очередь анализируем образ Дома в пьесах писателя и делаем вывод о том, что мы можем говорить об определенной «бездомности» чеховских героев. На наш взгляд, «бездомность» персонажей писателя является свидетельством их слабой укорененности в жизни, в которой они более гости, нежели хозяева.

Ключевые слова: русская литература XIX века, творчество Чехова, драматургия, «Лебединая песня», «Чайка», сценическое пространство.

В драматическом этюде Чехова «Лебединая песня» действие происходит на сцене провинциального театра средней руки ночью, после спектакля. На сцене практически нет декораций, в ремарке лишь сказано: «Направо ряд некрашенных, грубо сколоченных дверей, ведущих в уборные». [М.: Наука, 11, 207] Сцена, можно сказать, пуста: «левый план и глубина сцены завалены хламом», «посреди сцены опрокинутый табурет» [М.: Наука, 11, 207]. Таким образом, реальная сцена театра, которую видит зритель, становится в его воображении сценой провинциального театра в спектакле по пьесе Чехова. Реальное пространство и пространство действия сливаются воедино, пространство как бы удваивается.

А когда Светловидов читает монолог из «Бориса Годунова», произносит финальные слова Чацкого, разыгрывает с Никитой Ивановичем сцены из «Короля Лира» и «Гамлета», зритель переносится в место действия этих пьес, и пространство уже утраивается. При этом перед сценой из «Короля Лир» старый актер описывает и место действия: «Понимаешь, черное небо, дождь, гром – ррр!.. молния – жжж !.. полосует всё небо» [М.: Наука, 11, 212].

Этим своеобразие пространства в «Лебединой песне» не ограничивается. Сценическое пространство в пьесе охватывает и зрительный зал, зрители оказываются внутри сценического пространства. Находясь в нем, зритель не может видеть это пространство, но его ему описывает персонаж пьесы: «суфлерскую будку немножко видно... вот эту литерную ложу, пюпитр... а всё остальное – тьма! Черная бездонная яма, точно могила, в которой прячется сама смерть» [М.: Наука, 11, 208]. Зритель не видит большую часть пространства спектакля – это необычно для театра XIX века.

И это пространство поглотило жизнь Светловидова, он говорит: «Поглядел нынче в эту яму — и всё вспомнил, всё! Яма-то эта съела у меня 45 лет жизни, и какой жизни, Никитушка! <...> Сожрала, поглотила меня эта черная яма!» [М.: Наука, 11, 212] Поскольку в зрительный зал собираются самые разные люди со всего города, значение этого пространства разрастается до – мир в целом. Окружающий мир – черная яма, поглотившая жизнь старого актера.

Зрители находятся в зрительном зале театра и одновременно – в воображаемом зрительном зале спектакля.

Поэтому обличения театральной публики Светловидовым (о зрителе он говорит: «Он аплодирует мне, покупает за целковый мою фотографию, но я чужд ему, я для него — грязь, почти кокотка!.. Ради тщеславия он ищет знакомства со мною, но не унижит себя до того, чтобы отдать мне в жены свою сестру, дочь ... Не верю я ему! <...> Не верю!» [М.: Наука, 11, 211]), – эти обличения зрители спектакля могут обращать и на самих себя с большим основанием, чем это обычно бывает в театральных представлениях. Чехов отчасти нарушает принцип «четвертой стены», отделяющей зрителей от актеров на сцене, господствовавший в театре того времени.

Старый актер говорит о своем зрителе, повторим: «Он аплодирует мне, покупает за целковый мою фотографию, но, тем не менее, я чужд для него, я для него грязь, почти кокотка!» [М.: Наука, 211]. А в рассказе «Калхас», который был переделан Чеховым в «Лебединую песню», Светловидов о зрителе говорил и так: «Не верю я ему, ненавижу, и он мне чужд!» [М.: Наука, 5, 393] Зрители чужды популярному комику, и он как личность чужд им.

С «Лебединой песни» начинается тема отчуждения в пьесах Чехова. Можно сопоставить слова Светловидова: «Один, как ветер в поле <...> Некому меня согреть <...> Никто меня не любит <...> а на душе холодно и темно, как в погребу» [М.: Наука, 11, 208], – со словами Треплева в конце «Чайки»: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье» [М.: Наука, 13, 57].

На сцене ночного театра холодно, пусто, Светловидову страшно, он говорит о своем одиночестве, увидев Никиту Иваныча, старый актер вскрикивает от ужаса, по поводу зрительного зала он восклицает: «Жутко, чёрт подери» [М.: Наука, 11, 208] – Миртовая душа в «Чайке» говорит: «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. <...> Я одинока. <...> А до тех пор ужас, ужас...» [М.: Наука, 13, 13]. Персонаж пьесы Треплева говорит о дьяволе – о черной яме зрительного зала Светловидов говорит: «Вот где самое настоящее место духов вызывать! <...> Егорка! Петрушка! Где вы, черти? Господи, что ж это я нечистого поминаю?» [М.: Наука, 11, 208].

Театральная публика чужда старому комику, и дом ему тоже чужд: «Нет у меня дома, — нет, нет, нет! <...> Не хочу туда, не хочу! Там я один... никого у меня нет, Никитушка, ни родных, ни старухи, ни деток... Один, как ветер в поле... Помру, и некому будет помянуть... Страшно мне одному...» [М.: Наука, 11, 210]. Светловидов тотально одинок.

Нет дома, но уже в прямом смысле слова, и у второго персонажа драматического этюда – Никиты Иваныча. Не имея своего жилья, он вынужден ночевать в уборных театра. Его существование – прямая реализация словосочетания «жизнь в театре». Бездомность – общее у персонажей «Лебединой песни».

Драматический этюд начинается с ситуации «о человеке забыли», старый актер говорит: «Вызывали шестнадцать раз, поднесли три венка и много вещей... все в восторге были, но ни одна душа не разбудила пьяного старика и не свезла его домой» [М.: Наука, 11, 210]. Ситуацией «о человеке забыли» начнется (о Лопухине забыли) и закончится (забыли Фирса) «Вишневый сад», в котором так важна тема отчуждения.

Светловидов в отчаянии говорит о пропавшей жизни, пропавшем таланте, о том, что он мог бы стать крупным серьезным актером, о том, какой он был «честный, смелый, горячий». Все это заставляет вспомнить пьесу «Дядя Ваня», в которой Войницкий, в частности, восклицает: «Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский» [М.: Наука, 13, 102].

Как видим, «Лебединая песня» предшествовала темам главных драматургических творений Чехова.

Светловидов восклицает: «Где искусство, где талант, там нет ни старости, ни одиночества, ни болезней, и сама смерть вполнину...» [М.: Наука, 11, 214]. По его мнению, искусство и талант противостоят даже смерти. В «Лебединой песне» Чехов продолжает тему бессмертия творца в его творениях, начатую в нашей литературе Пушкиным: «Нет, весь я не умру, душа в заветной лире Мой прах переживет и тленья убежит» («Памятник»). В чеховское время ее продолжил Фет, за год, до смерти писавший: «Так и по смерти лететь к вам стихами К призракам звезд буду призраком вздоха» («Угасшим звездам»).

Загадкой является название чеховского драматического этюда – «Лебединая песня (Калхас)». Как его понимать?

Фразеологизм «лебединая песня» означает последнее, обычно наиболее значительное, произведение кого-либо; последнее проявление таланта.

О своей театральной деятельности Светловидов говорит: «Разыгрывал шутов, зубоскалов, паясничал, развращал умы» [М.: Наука, 11, 212]. Старый актер много выпил после своего бенефиса в честь 45-летия его службы в театре. Для бенефиса актеры обычно выбирают свои лучшие, наиболее значительные роли. Светловидов одет в костюм Калхаса. Жрец Калхас – второстепенный персонаж оперетты Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена», игрок и плут, любящий золото. Из всего этого мы должны заключить, что Светловидов – опереточный актер и лучшая его роль, лебединая песня, – второстепенная роль в оперетте Оффенбаха.

Переделку своего рассказа «Осенью» в драматический этюд Чехов назвал «На большой дороге», а в случае с «Калхасом» – сохранил название рассказа: «Лебединая

песня (Калхас)», – дав в названии пьесы в принципе ненужный подзаголовок, и в письмах почти всегда называл свою пьесу «Калхас». Следовательно, Чехов хотел обратить внимание читателей на то, что его герой – именно опереточный актер.

В день своего тяжкого прозрения, когда он понял, что «никакого святого искусства нет, что всё бред и обман», что он «раб, игрушка чужой праздности, шут, фигляр» [М.: Наука, 11, 211], Светловидов исполнял на сцене роль, по его словам, «подлую, шутовскую». Следовательно, и тогда он был опереточным актером, а не стал им, перейдя из драматического театра, после тяжелой психической травмы, тогда, когда «прозрел» и стал «без толку шататься, жить зря, не глядя вперед» [М.: Наука, 11, 212].

Таким образом, в «Лебединой песне» главный персонаж рассказывает о своей жизни, жизни опереточного актера. Он говорит о себе как о драматическом актере Никите Иванычу: «А ведь какой талант, какая сила! Представить ты себе не можешь, какая дикция, сколько чувства и грации, сколько струн... <...> в этой груди!» [М.: Наука, 11, 212], – и затем повторит: «Сила! Талант! Художник!» По мнению персонажа, он большой драматический актер, и погубили его талант тяжелая любовная драма и отношение к нему театральной публики: «...Какой художник был, какой талант! Зарыл я талант, опошил и изломал свой язык, потерял образ и подобие...» [М.: Наука, 11, 212].

Но спрашивается, почему он изначально был актером оперетты, почему ему не давали драматические и трагические роли? Ответ может быть только один: в нем не видели большого драматического таланта. Конечно, руководители театра могли и ошибаться.

В конце пьесы Светловидов с горечью говорит о себе: «Какой я талант? В серьезных пьесах гоюсь только в свиту Фортинбраса... да и для этого уже стар... Да...» [М.: Наука, 11, 214]. Разумеется, это мог быть лишь приступ самоуничижения, но могло быть и горьким признанием.

Прослушав монологи старого актера, Никита Иваныч восклицает: «Талант, Василь Васильич! Талант!» [М.: Наука, 11, 214] – и в конце пьесы повторяет: «Талант! Талант!» Но он мог так говорить лишь из сострадания Светловидову.

В итоге читатели пьесы остаются в недоумении: о чем же они читали: о трагедии актера, погубившего свой большой талант, или о трагикомедии опереточного актера, мнившего себя крупным драматическим артистом. В «Лебединой песне» Чехов создает ситуацию неопределенности, в дальнейшем принцип неопределенности станет характерной чертой поэтики писателя.

Мы опять можем провести параллели к «Чайке»: в великой комедии писателя тоже невозможно ответить

на вопросы: был ли серьезный талант у Треплева и есть ли он у Нины Заречной. Разные ответы на эти вопросы заставляют нас по-разному воспринимать содержание чеховского шедевра.

Перейдем к «Чайке». (Далее мы будем говорить лишь о четырех главных пьесах Чехова: «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад».)

В первом действии комедии на сцене мы видим «театр в театре», спектакль по пьесе Треплева. Исследователи «Чайки» обычно обращаются к «театру в театре», к сцене «мышеловки», в «Гамлете», к которой нас отсылают слова Константина и его матери. Но в чеховской пьесе есть особенность, которой нет в «Гамлете» да и, наверное, во всей мировой драматургии.

В спектакле Треплева, как и в «Лебединой песне», нет декораций, и когда поднимается занавес, мы видим вид на озеро. Сценическим пространством в спектакле охватывается весь мир в прямом смысле слова, причем реальный мир, а не мир, воображаемый зрителями пьесы Константина. Но это не совсем тот мир, в котором живут персонажи пьесы, это их мир, но через двести тысяч лет. Тем не менее, зрители пьесы Треплева воспринимают происходящее в ней как происходящее в их мире.

Для зрителей «Чайки», сидящих в театральном зале, происходящее в пьесе Константина тоже воспринимается как происходящее в мире, в котором живут персонажи чеховской комедии. Пространство этого мира оказывается и пространством мистической пьесы Треплева.

Как давно уже отметили исследователи «Чайки», в тексте пьесы постоянно упоминаются озеро, чайка, рыбы, рыбалка, персонажи читают книгу Мопассана «На воде», фамилия Шамраева происходит от слова «шамра, чамра», которое означает морской шквал, рябь на воде, фамилия Нины – Заречная, в конце пьесы она едет в Елец (елец – рыба семейства карповых), в конце пьесы упоминается театр, в котором игралась пьеса Треплева, а Нина повторяет начало монолога Мировой души – все это постоянно отсылает нас к озеру и, соответственно, к пьесе Треплева. Мы добавим, что Константин автор пьесы, Нина играла в ней Мировую душу – и само их присутствие на сцене напоминает нам о декадентском творении Треплева.

Место действия пьесы Константина – весь мир. В «Чайке» упоминаются Москва, Подмосковье (Нина дебютировала в дачном театре под Москвой), Петербург, Елец, Киев (Треплев по паспорту киевский мещанин), Харьков, Одесса, Полтава, Елисаветград (в советское время Кировоград, сейчас Кропивницкий), Генуя, Париж (Эйфелевая башня), Франция (Дорн напевает строчку «Во Францию два гренадера...» из романа

Шумана на стихи Г. Гейне «Гренадеры»), Америка, есть отсылки к Англии (цитируется Шекспир), к Германии (Дорн напевает: «Расскажите вы ей, цветы мои...» – это начало арии Зибеля из оперы Ш. Гуно «Фауст»), к Греции (фамилия Аркадиной). Внесценическое пространство «Чайки» расширяется до значения мир в целом. А потому у нас становится больше оснований совмещать пространство пьесы Чехова и пространство пьесы его персонажа.

В пьесе Треплева Мировая душа говорит о будущем рае, когда «материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли» [М.: Наука, 13, 13]. А фамилия Аркадиной отсылает нас к раю в прошлом, к идиллической стране Аркадии. О возможности реализации идеала единения душ людей в четвертом действии говорит Дорн: «Там (в Генуе. – П.Д.) превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная» [М.: Наука, 13, 49]. Так опять пересекаются в «Чайке» реальное пространство и пространство пьесы Константина.

Исследователи Чехова иногда пишут о дворянской усадьбе, о «дворянских гнездах» в пьесах писателя. Например, Н.Е. Разумова пишет: «Особенно интересен в драме (Чехова. – П.Д.) образ имения, наиболее значительный для драматургии Чехова: она вся будет связана с дворянской усадьбой (в «Трех сестрах» - городской усадьбой)» [Разумова, 2001, 133].

То, что изображено именно дворянское родовое имение, несомненно только в «Вишневом саде». В остальных пьесах Чехова слова «дворянин» и однокоренных с ним слов просто нет.

Дом трех сестер и старый сад при нем можно рассматривать как определенный аналог усадьбы, расположенный в городе, но это не их родовая усадьба. Являются ли центральные героини пьесы и их брат дворянами мы не знаем. Их отец был генералом, а потому имел право стать потомственным дворянином. Но воспользовался ли он этим правом или нет – этого мы не знаем. Полковник Вершинин тоже имеет право стать дворянином, но об этом в пьесе ничего не говорится.

Имение, в котором живет дядя Ваня не является его родовым имением, оно было куплено его отцом как приданное для своей дочери, то есть тогда, когда Войницкий уже не был ребенком. Тем не менее Б.И. Зингерман утверждает: «Дядя Ваня привязан к родовому имению» [Зингерман, 1988, 106].

При этом является ли дядя Ваня дворянином, мы опять же не знаем.

В «Чайке» неизвестно, является ли имение, в котором происходит действие пьесы, родовым имением для Сорина и Аркадиной. Они ничего не вспоминают о жизни в усадьбе, о своих родителях. В ремарке сказано, что имение принадлежит Сорину, но высокопоставленный и, соответственно, богатый чиновник мог его и купить, а не получить в наследство.

Треплев не дворянин, по паспорту он киевский мещанин. Неизвестно, являются ли дворянами Сорин и Аркадина, является ли дворянкой Нина Заречная, живущая, как сказано в пьесе, в помещичьей усадьбе на берегу озера. При этом действительный статский советник Сорин, как и отец трех сестер, как и Вершинин, имеет право на получение потомственного дворянства, но об этом в пьесе ничего не говорится.

Отметим также, что тайный советник Николай Степанович в «Скучной истории» тоже имеет право на получение потомственного дворянства, но он об этом ничего не говорит, для него это не важно.

Обратим внимание и на то, что в «Вишневом саде», в пьесе о разорении дворянства, дворянами являются лишь Раневская и Гаев. Аня не дворянка, так как она дочь не дворянина, тем более не является дворянкой приемная дочь Варя. Так как у Гаева нет детей, на нем и Раневской дворянский род Гаевых заканчивается.

Создается впечатление, что для Чехова не имеет значение, являются ли его герои дворянами или нет, для писателя сословная принадлежность его персонажей не важна, и его нельзя назвать певцом дворянских гнезд.

Только в «Вишневом саде» «дом» (в значении имения Раневской в его целом) предстает именно как «Дом», с которым связана вся жизнь живущих в нем персонажей, их дорогие сердцу воспоминания. Они любят вишневый сад, вспоминают своих родителей, Фирс говорит о жизни имения в прошлом. Раневская восклицает: «Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом... <...> Ведь мой сын утонул здесь...» [М.: Наука, 13, 233].

Только в «Вишневом саде» мотив потери Дома, который присутствует и в других пьесах Чехова, приобретает трагическую окраску.

В «Трех сестрах» у центральных героинь и их брата фактически нет Дома, они воспринимают свое жилище как временное пристанище, в котором они оказались

чуть ли не случайно в результате того, что их отца генерала перевели на службу в провинциальный город. «Своим» пространством они считают Москву и страстно мечтают о переезде в нее. При этом своим оказывается не их Дом в столице, его и жизнь в нем они не вспоминают, а Москва в целом как место «настоящей», счастливой и полноценной жизни. Они мечтают о перемене жизненного пространства, которое мыслится как возвращение. Их мечта не сбывается. Более того, они теряют и свое временное, по их мнению, пристанище, Наташа вытесняет сестер из их дома.

Нет Дома и у дяди Вани. О доме, в котором он родился и провел детство и юность, в котором жили его родители, персонаж Чехова не вспоминает.

В отличие от сестер, дядя Ваня не воспринимает имение как свое временное пристанище, но полноценным Домом оно для него не является.

Отметим также, что на образе усадьбы в пьесе лежит и отблеск абсурда. В доме 26 громадных комнат, а постоянно живут в нем всего четыре человека: Войницкий, Соня, Телегин и старая няня Марина. Понятно, что большая часть комнат пустует и, надо полагать, заброшена. Можно ли уютно чувствовать себя в таком громадном доме? Живущие в нем люди должны ощущать себя одинокими и заброшенными. Главное – непонятно, зачем отец дяди Вани покупал в качестве приданого для своей дочери такой большой дом, в котором должны были жить одни лишь новобрачные.

По-разному воспринимают Дом (имение Сорина, включая озеро) персонажи «Чайки».

У Дома нет прошлого, единственно Аркадина вспоминает: «Лет 10-15 назад, здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь. Тут на берегу шесть помещичьих усадеб. Помню, смех, шум, стрельба, и всё романы, романы...» [М.: Наука, 13, 16]. Она вспоминает при этом общую жизнь на берегу озера, а не только свою и своих родных.

Для Треплева озеро, употребим термин из психологии, – сверхценное образование. Он делает его местом действия своей мистической пьесы. Он говорит Заречной: «Ваше охлаждение страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю» [М.: Наука, 13, 27]. Для Константина самое страшное в его жизни равносильно тому, что озеро исчезло. Во втором действии после провала его пьесы и охлаждении Нины Треплев целые дни проводит именно на озере и убивает на его берегу чайку, ставшую символом Заречной, да и его самого тоже.

Особое значение имеет озеро и для Заречной. Она

говорит, что ее тянет к озеру, «как чайку», она знает на нем каждый островок. Она становится героиней тригоринского «сюжета для небольшого рассказа» именно в таком качестве: «на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка» [М.: Наука, 13, 31]. В конце пьесы Нина говорит Константину о своей жизни у озера: «Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните?» [М.: Наука, 13, 59]. Можно сказать, что озеро – общий Дом для Треплева и Нины.

Но формально у Треплева нет Дома, он отчасти посторонний, имение принадлежит не ему или матери, а Сорину. По паспорту Константин киевский мещанин, следовательно, он родился в Киеве и прожил в нем в доме отца, по крайней мере, до получения паспорта, то есть до 18 лет, и переехал в имение дяди недавно, окрестности усадьбы не его родные места.

А Нина, как и Раневская, лишается своего Дома. В конце пьесы Треплев говорит о Заречной: «Отец и мачеха не хотят ее знать. Везде расставили сторожей, чтобы даже близко не допускать ее к усадьбе» [М.: Наука, 13, 51]. И, хотя Дом остался для нее местом дорогих воспоминаний, она не мечтает о возвращении.

Особое значение озеро имеет и для Дорна: «О, колдовское озеро!» – восклицает он в конце первого действия, связывая озеро опять же с любовью: «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви...» [М.: Наука, 13, 20].

Восприятие озера другими персонажами чисто прозаическое. О виде на озеро Тригорин сказал: «Ишь ведь какая благодать!..» [М.: Наука, 13, 31]. Но для него главное в озере – оно место для любимой им рыбной ловли. Более того, он говорит: «Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать? Я поборок бы в себе эту страсть и только и делал бы, что удил рыбу» [М.: Наука, 13, 54]. Для Нины, Треплева и Дорна озеро – область возвышенных чувств и мечтаний, оно связано с творчеством, а знаменитый писатель, живя у этого озера, наоборот, поборок бы самое высокое в своей душе, творчество, и только лишь ловил бы рыбу.

Все остальные персонажи пьесы об озере ничего значимого не говорят, оно для них – лишь часть ландшафта.

Имение – вероятнее всего, Дом Сорина. Скорее всего, оно принадлежало его родителям, и он стал его владельцем по наследству. Но Сорин охотно предпочел бы жизнь в городе. Он говорит: «Мне, брат, в деревне как-то не того, и, понятная вещь, никогда я тут не привыкну <...> Конечно, в городе лучше. Сидишь в своем кабинете

те, лакей никого не впускает без доклада, телефон... на улице извозчики и все... <...> Всегда я уезжал отсюда с удовольствием...» [М.: Наука, 13, 6, 24, 7].

Видимо, имение является Домом, в котором она родилась и провела детство, и для Аркадиной. Но, как и брату, ей предпочтительнее другое пространство, она говорит: «Ах, что может быть скучнее этой вот милой деревенской скуки! Жарко, тихо, никто ничего не делает, все философствуют... Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но... сидеть у себя в номере и учить роль – куда лучше!» [М.: Наука? 13, 24]. Для нее предпочтительнее оказывается временное жилище, гостиница.

В «Чайке» нет единого восприятия и оценки имени Сорина, для разных персонажей оно значимо по-своему.

Никто из основных героев драматургических шедевров Чехова не мог бы о своем жилище сказать так, как Раневская сказала о вишневом саде, повторим ее слова: «Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...» [М.: Наука, 13, 233].

Мы можем говорить об определенной «бездомности» чеховских героев. И мотив «бездомности» начинается с «Лебединой песни», в которой Светловидов восклицает: «Нет у меня дома, – нет, нет, нет!» [М.: Наука, 11, 210].

На наш взгляд, «бездомность» персонажей писателя является свидетельством их слабой укорененности в жизни, в которой они более гости, нежели хозяева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долженков П.Н. Чехов и позитивизм // М.: Скорпион. 2003..2-е изд. С. 218.
2. Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение // М.: Наука, 1988. С. 382.
3. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства // Томский государственный университет. 2001. С. 511.
4. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т // М.: Наука, 1974-1986.

© Долженков Петр Николаевич, Хуэйминь Пяо (gmdw123@hotmail.com).
Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»