

ВЫСТРЕЛ КАК ПАМЯТЬ, ИЛИ РАБОТА АКТРИСЫ НАД СОБОЙ НАБРОСКИ НА ПОЛЯХ ЧЕХОВСКОЙ «ЧАЙКИ»

Димитров Л.

Софийский университет им. Св. Климента Охридского (София, Болгария)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4672-1519>

А н н о т а ц и я . В статье интерпретируются те уровни сюжетной модели комедии «Чайка», которые не попали в поле пристального внимания исследователей Чехова. Эта пьеса занимает срединное место в чеховской драматургии, собирая и трансформируя отдельные мотивы и сюжетные звенья: некоторые из них она наследует от более ранних опытов писателя, а другим дает начало сама. Таким мотивом является «безотцовщина». После одноименной драмы, сохранившейся в архиве автора, эта проблема эксплицируется в «Трех сестрах». Но она обнаруживается и в «Чайке», отражая актуальную для времени идею смерти Бога (Отца). Другой мотив, взаимосвязанный с детронированной фигурой *Pater familias*, это самоубийство. Аргументируется тезис, что поступок Костантина Треплева проявляет сложный и не до конца понятый финал, который реализует два архетипа – самоубийство и безотцовщину – в их причинно-следственной соотношенности. Для Чехова характерно, что система пресонажей в его текстах не строится на традиционной иерархии героев (главных, второстепенных, эпизодических). У каждого из них своя личная история и предыстория, которую можно проследить. Предложенный герменевтический анализ сосредоточен на образе Аркадиной. Кто она и почему пьеса не могла бы существовать без ее присутствия? Впервые выявляются скрытые детали биографии героини, указывающие на причины ее загадочности. В чеховском драматургическом мышлении персонаж остается не до конца проясненным, что позволяет театру интерпретировать его в зависимости от собственного прочтения. Используется метод медленного, но открытого чтения, учитывающего двумерный статус драматургического текста, обращенного к двум институциям – литературной и театральной. Принимая во внимание огромный массив критических текстов о «Чайке», предложенный анализ ставит себе целью стимулировать новые режиссерские интерпретации.

К л ю ч е в ы е с л о в а : драма; архетипы; А. П. Чехов; «Чайка»; самоубийство; безотцовщина

THE SHOT AS A MEMORY, OR AN ACTRESS'S WORK SKETCHES ON CHEKHOV'S "THE SEAGULL"

Lyudmil Dimitrov

Sofia University St. Kliment Ohridski (Sofia, Bulgaria)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4672-1519>

A b s t r a c t . The article interprets those levels of the plot model of the comedy "The Seagull" that did not fall into the field of close attention of Chekhov's researchers. This play occupies a middle place in Chekhov's drama, collecting and transforming individual motives and plot links: some of them it inherits from the writer's earlier works, while others it gives rise to itself. This motive is "fatherlessness". After the drama of the same name, preserved in the author's archives, this problem is explicated in "Three Sisters". But it is also found in The Seagull, reflecting the idea of the death of God (Father), which is actual for the time. Another motive associated with the detached figure of the *Pater familias* is suicide. The thesis is argued that the act of Kostantin Treplev manifests a complex and not fully understood ending, which realizes two archetypes – suicide and fatherlessness – in their causal relationship. It is characteristic of Chekhov that the system of characters in his texts is not based on the traditional hierarchy of heroes (main, secondary, episodic). Each of them has their own personal history and backstory that can be traced back. The proposed hermeneutic analysis focuses on the image of Arkadina. Who is she and why the play could not exist without her presence? For the first time, the hidden details of the heroine's biography are revealed, indicating the reasons for her mystery. In Chekhov's dramatic thinking, the character remains not fully clarified, which allows the theater to interpret it depending on its own reading. The method of slow but open reading is used, taking into account the two-dimensional status of the dramatic text addressed to two institutions – literary and theatrical.

Димитров Л. Выстрел как память, или работа актрисы над собой. Наброски на полях чеховской «Чайки»

Taking into account the huge array of critical texts about “The Seagull”, the proposed analysis aims to stimulate new directorial interpretations.

Key words: drama; archetypes; A. P. Chekhov; “The Seagull”; suicide; fatherlessness

Для цитирования: Димитров, Л. Выстрел как память, или работа актрисы над собой. Наброски на полях чеховской «Чайки» // Филологический класс. – 2021. – Т. 26, № 4. – С. 63–75. – DOI: 10.51762/1FK-2021-26-04-05.

For citation: Dimitrov, L. (2021). The Shot as a Memory, Or an Actress’s Work. Sketches on Chekhov’s “The Seagull”. In *Philological Class*. Vol. 26. No. 4, pp. 63–75. DOI: 10.51762/1FK-2021-26-04-05.

«Читайте пьесу, там же все написано!»

А. П. Чехов к К. С. Станиславскому

По поводу цитированного в эпиграфе настоящего совета Станиславскому, искушаемя добавить: чтение – обязательный, но совсем недостаточный начальный порог, который следует преодолеть при «вхождении» в любую пьесу Чехова. Второй и более важный шаг – это продолжительное, медитативное и проникновенное пребывание в тексте. Лишь тогда он медленно, последовательно и полноценно начинает допускать к себе и раскрывать свои аутентичные задатки и основания, часто остающиеся не только затаенными, но и неподозреваемыми для самонадеянного (торопливого) толкователя. В этой связи в качестве отправной точки сошлюсь на знакомый, незбылемый в своих императивах тезис, все более серьезно вызывающий сомнения в результате постоянно меняющегося – русского и иностранного – социокультурного контекста восприятия Чехова. Его припомнил (снова активировал) литературовед Юрий Доманский, и сущность его сводится к следующему: «[...] пьесы Чехова лучше читать, чем смотреть в театре, потому что в «бумажном» тексте смыслов гораздо больше, чем в тексте театральном, который вынужден в силу своей природы брать только часть смыслов от самого текста пьесы». И чуть дальше: «В итоге – все та же мысль: авторская логика строится на том, что читатель знает больше зрителя» [Доманский 2014: 7, 8]. К сказанному можно добавить и краткую, но важную мысль из дневника А. С. Суворина, записанную в ночь после неудачной премьеры «Чайки» в Петербурге 17 октября 1896 г.: «Я писал о пьесе, желая сказать о ней все хорошее, что я думал о ней, когда читал» [цит. по: Лакшин 2013: 426].

Парадокс в том, что сегодня, демонстрируя свои большие технические и перформативные возможности, несоизмеримые с концом XIX-го и началом XX-го века, театр часто искушается желанием показать не совсем явное, продемонстрировать скрытые уровни сюжета, предложить гипотезы, актуализирующие традиционные проблемы и обороты хорошо знакомой фабулы, тем самым способствуя прояснению и уплотнению Чеховской поэтики. Таким образом, сцена все еще не отнимает читательскую «привилегированность», но пытается превратить (моделировать) зрителя в равноправного воспринимающего происходящего, проводя его через словесный лабиринт автора с помощью невербальных средств. И так как концептуальные спектакли неизменно вызывают значительные и ожесточенные дебаты, формируя команды своих заступников и отрицателей среди компетентной / профессиональной публики, мы категорически утверждаем, что сверхинтерпретация ситуаций, казусов и деталей данного драматургического текста возможна и оправдана главным (если не единственным) образом в перспективе его театральной реализации. Неожиданные решения предназначены осветить накопившуюся обремененность в подсознании персонажей, приводящую в движение знакомое «подводное течение» (парасюжет), и мотивировать необъяснимое на первый взгляд напряжение – бытовое и интеллектуальное, поддерживаемое и излучаемое ими. Именно необходимость в трансгрессии экстатического театрального языка в пространство пассивного написанного слова каждый раз своеобразным, но убедительным способом демонстрирует двойственный (литературно-сценический) статус драматургического произведения.

Если конвенциональное театроведческое, да и литературоведческое клише гласит, что

«Гамлет» – пьеса пьес, и по этой причине опасность, ответственность и трудность читать ее, толковать и ставить – огромны, мы сказали бы, что существует еще более серьезный вызов среди драматургических текстов, и это – «Чайка». Чеховская пьеса не скрывает своих точек соприкосновения с текстом Шекспира, но в то время как трагедия о принце датском сложна по презумпции, русская комедия сложна действительно: она стоит на базисных гамлетовских ходах, отсылая их в непредвидимые направления. Их логику каждый раз необходимо заново открывать в зависимости от социокультурного контекста, в который попадает соответствующая постановка. Иначе говоря, русская комедия «приземляет» высокую абстрактную каузальность «Гамлета» – превращает ее в эмпирику, аргументируя ее как оправданное и, увы, необратимое расхождение между героями. По словам Владимира Лакшина, «пьеса появилась на таком перекрестке надежд, дум, постижений и разочарований Чехова, что удачей следует считать, если приоткроешь хотя бы одну, ведущую к его замыслу и до поры глухо запертую дверь» [Лакшин 2013: 406]. Именно в этом, дополнили бы мы, и вызов.

Сценические опыты Чехова не начинаются и не кончаются «Чайкой», но именно она является этапным произведением, так как собирает мотивы, оказавшиеся продуктивными в более ранних пьесах писателя, и предзадает их дальнейшие модификации (часто до полной их отмены, даже если они к тому времени утвердились как архетипные). В периодизации драматургии Чехова «Чайка» традиционно считается первым из его канонических текстов, хотя такое понимание недостаточно оправданно. Но о каких мотивах точнее идет речь?

Между «Ивановым» (1887–1888) – пьесой, которую автор считал своим дебютом, и «Чайкой» (1895) наблюдаются не только существенные различия, но и некое особое генетическое родство, подсказанное известной мыслью Чехова о ружье: если оно упомянуто в начале действия, в конце обязательно должно выстрелить. В обеих пьесах действие с момента, когда вешается оружие, и до его выстрела протекает эллиптически: как с начала и до конца «Иванова», так и с начала «Иванова» до финала «Чай-

ки», но в аутовозвратной перспективе: начиная диалог, Боркин направляет ружье на Иванова, а последний жест главного действующего лица – выстрел в собственный висок – акт, воспроизведенный почти стереотипно Константином Треплевым в заключительной сцене «Чайки». Выстрелы в следующих пьесах Чехова будут и дальше слышаться, даже с еще большей интенсивностью, но среди персонажей нигде больше не встретим самоубийцу. После Константина Гавриловича автор окончательно излечивает своих героев от суицидального импульса, считая его не столько неубедительным, сколько исчерпанным для глубинного конструирования (завязки / разрешения) драматического конфликта.

Итак, первое архетипное начало, заложенное в сюжете «Чайки», это *самоубийство*. Важно проследить, какими явными и неявными аргументами оно отстаивается и помнить, что Чехов остается подвластным данному замыслу до тех пор, пока не находит достаточно полноценный сценический модус, максимально удовлетворяющий его в плане художественного воплощения. На этом фоне мы указали бы на еще один мотив, сохраняющий свою функциональность в чеховской драматургии (до заключительных ремарок «Вишневого сада»), несмотря на то, что он кульминирует в «Трех сестрах». Речь идет об архетипной *безотцовщине*. Понятие начинает произноситься как чеховское, после того как в 1920-м г. сестра драматурга, Мария Павловна, обнаруживает в его архиве рукопись ранней пьесы, чья заглавная страница отсутствует. Традиционное предположение (скептически принимаемое и с основанием оспариваемое специалистами) состоит в том, что это текст юношеского произведения, упомянутого под этим заглавием в корреспонденции между Антоном и его братом Александром в конце 1878 г.¹ Несостоятельность подобного поспешного тезиса сегодня подтверждается фактом, что драма известна своими тремя названиями, но ни одно из них не утвердилось окончательно и не употребляется преимущественно: «Безотцовщина», «Пьеса без названия» и «Платонов». Но в конкретном случае ценно другое. В. Б. Катаев отмечает: «Пожалуй, лучше всего изучены связи «Платонова» с по-

¹ По этому вопросу см.: [Димитров 2013: 107–129].

следующими произведениями Чехова. Вплоть до «Вишневого сада» прослеживается движение отдельных мотивов, звучавших в первой пьесе» [Катаев 1989: 115].

Понятие «безотцовщины» превращается в знаковый код-центр сюжета: отсутствие или смерть отца – «Отца», формальные, прерванные связи между родителями и детьми, а в более широком аспекте – несчастная судьба как проклятие наследственности. В этом смысле «без-отцовщина» продуцирует семантический ряд: тупик – неуверенность – отсутствие перспективы – страх перед предстоящей разрухой – беспризорность... И феминистически-матриархальный комплекс раздражается бесконтрольно именно тогда, когда *Pater familias* по той или иной причине отстранен, детронирован. Чехов, как уже об этом было сказано, ставит эту проблему и в «Иванове», и в «Чайке», перед тем как обозначить ее эксплицитно в «Трех сестрах», где уже вводящая реплика Ольги («*Отец умер* ровно год назад, как раз в этот день...») определяет развитие действия в контексте «сиротства».

Но как обстоит дело в «Чайке»?

Для А. П. Чехова более, чем для кого-либо из мировых драматургов, характерен отказ от традиционной иерархии персонажной системы (главных, второстепенных, эпизодических, немых, внесценических и т. п. героев). Отношения между ними тоже не основываются на иерархическом принципе. В нашем толковании это означает, что, если рассмотрим движение героев, соединяя ретроспективный и проспективный аспекты, то сможем обозначить центральную для пьесы историю, эксплицируя заложенную в ней глубинную, смыслопорождающую проблему. В фокус нашей герменевтической интерпретации «Чайки» попадает образ *Аркадиной*. Мы рискуем пойти по ее следам, пытаясь ответить на вопросы, кто она, и почему пьеса не могла бы существовать без ее присутствия?

На более раннем этапе анализа, нам казалось, что мы поняли «Чайку», рассуждая следующим образом: своим явлением в последнем действии Нина производит на Константина гораздо более сильное впечатление, чем когда бы то ни было, так как он встречается с ней

впервые за последние два года. И внезапно понимает то, что ускользало от него до этого момента – кроме ее разрушенной жизни, кроме сомнительной карьеры актрисы, кроме мертвого ребенка от Тригорина, кроме всех сложных отношений с отцом, у нее расстроилась психика (она сходит с ума), симптомы чего сильно проявились в ее поведении и в хаотических, разорванных репликах, выявляющих показательные травматические акценты. Он стреляет в себя в результате самообвинения, подавленный властью своей матери, с одной стороны. С другой, приняв на себя болезненную ответственность за Нину, Треплев теперь полностью берет на себя вину за ее состояние, считая, что оно является результатом провалившегося дебюта в роли Мировой души в его «логистическом» спектакле¹.

Некоторое время этот тезис удовлетворял нас, мы считали его исчерпывающим в отношении основного смысла произведения, пока не установили, что подводных камней в нем столько, сколько и неоспоримых моментов: специфика «Чайки» в том, что любое открытие в области ее поэтики оказывается вдохновляющим, но и очень недостаточным, ставящим новые вопросы...

Итак, стоит всмотреться пристальнее в Аркадину. Начинание это очень нелегкое, так как она почти не допускает кого-либо к себе. Ирина Николаевна – маска Чехова, и эта маска ведет действие, заставляя нас думать, что она – лицо подчиненное / периферийное. Если всё в этой пьесе и есть «театр» (хороший или плохой, полный или пустой, но театр), то мы можем рассмотреть единственную профессиональную актрису как режиссирующую индивидуальные судьбы связанных с ней персонажей сообразно готовым сюжетным схемам, которые она сама им (пред)оставляет и (пред)определяет: она проводит своеобразный «кастинг» для отдельных ролей и временами меняет исполнителей, чтобы посмотреть: а не подходит ли больше кто-нибудь другой для некоторых из ролей; после чего возвращает их на исходную позицию. Ирина – единственная внешне «умиротворенная» (согласно семантике своего имени), в то время как внутренне она вынуждена проигрывать некоторые из самых

¹ См: [Димитров 2006: 443–459].

трудных моментов своей жизни и потерять, как теряет антагонист в классической комедии. Только она претворяет художественные драматургические схемы (из «Гамлета») в жизнь – она применяет их внешне, демонстративно, она их отгадала, знает их «пробоины» и не верит в них полностью; все другие живут во вторично смоделированном мире сюжетов...

Но чтобы лучше понять образ, предложим несколько предварительных тезисов.

Среди литературоведов и театралов преобладает мнение, что на фоне остальных канонических чеховских драм «Чайка» стоит одиноко, отчужденно; рассматриваемые мотивы остаются скорее всего «скрытыми»; сюжет продуктивен для толкования, но в нем всегда что-то ускользает, требуется специфический подход, какое-то почти мистическое проникновение. Нам кажется, что медленное чтение (согласно термину Умберто Эко) этого произведения доказало бы его бесспорное сходство с остальными, а на каком-то этапе его толкования несомненно возникнут реминисценции с идентичными мотивами последующих во времени пьес – «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад». Но, в первую очередь хочется подчекнуть, что Чехов обычно предлагает стереотипную ситуацию: *историю женщины*, всегда отодвинутую на второй план, поглощенную внешней фабулой и размытую в социально-бытовом, коммерциальном или экзистенциальном казусе (купля-продажа имения, дислокация военной части, риск возможной потери состояния или отдаление мечты, выглядевшей вплоть до недавнего времени вполне осуществимой). Это происходит, потому что персонажи этих пьес не интересуются непосредственно появляющимися проблемами, а прежде всего пытаются углубленно – внутри себя – понять, что такое любовь, не ограничиваясь уже существующими дефинициями. Их желание – открыть надежный способ, чтобы проверить, насколько подлинно охватившее их чувство.

Так мы доходим до проблемного узла, завязанного на поведенческом стереотипе. Русский человек смоделирован по литературному образцу, которому обычно подражает, пока не исчерпает его семантический потенциал. Впервые в литературе XIX-го века подобное поведе-

ние демонстрирует Татьяна в романе «Евгений Онегин», предопределяя тем самым в известной степени предопределяет склонность к подобному искушению со стороны женщин, чем со стороны мужчин.

Аркадина тоже подражает. Но все по порядку.

Начальный диалог в «Чайке» являет собой две литературные реминисценции, противопоставленные друг другу по шкале высокое – низкое. В имени Сорина, где протекает все действие, Маша, дочь управляющего, разговаривает с Медведенко, своим будущим супругом. Первые реплики более чем неожиданны для комедии:

МЕДВЕДЕНКО. Отчего вы всегда ходите в черном?
МАША. Это траур по моей жизни. Я несчастна.

В вопросе и ответе заложена модель диалогической структуры пьесы. Конкретика (траурная одежда) мгновенно превратится в метафору широкого семантического охвата (героиня выражает свою позицию по отношению к жизни вообще). Ситуация дается инверсно, о чем говорят первые слова между Гамлетом и Гертрудой во время ее свадьбы с Клавдием, суть которых в том, что траурная одежда прочитывается по – разному им и его матерью:

КОРОЛЕВА:

Что ж кажется тогда
Столь редкостной тебе твоя беда?

ГАМЛЕТ:

Не кажется, сударыня, а есть.
Мне «кажется» неведомы. Ни мрачность
Плаща на мне, ни платья чернота [...]
Не в силах выразить моей души [...]
Моя же скорбь чуждается прикрас
И их не выставляет напоказ.

(перевод Б. Пастернака)¹

Именно напряжение между видимостью и скрытностью будет поддерживать интригу до самого конца. Вместе с тем, согласно кодификации своих имен, герои воспроизводят сказочно-бытовой русский сюжет «Маша и Медведь», который структурирует их отношения на основе взаимного вранья и неприязни. Красавица гнушается Зверя, а он никогда не превращается в Принца.

¹ Все цитаты из «Гамлета» приводятся в переводе Бориса Пастернака: <https://rustih.ru/shekspir-gamlet> (дата обращения: 26.10.2021).

Указываем на эти параллели, так как «Чайка» не только осваивает, но и порождает тексты. Перечислим основные. Кроме «Гамлета», Чеховым интегрированы еще пушкинская драма «Русалка» и повесть Мопасана «На воде» («Sur l'eau») – оба текста прямым образом процитированы в диалоге; в особо интересном ракурсе предстает и «Сон в летнюю ночь». «Чайка» стала отправным пунктом для появления многих произведений: авторизованные переводы Теннесси Уильямса и Тома Стоппарда, соответственно «Записная книжка Тригорина» (1980) и «Чайка» (1997), как и пьесы «Чайка» (2000) Бориса Акунина, «Нина. Вариации» (2003) Стивена Дитца и «Нина, или о непрочности набитых соломой чаек» Матая Вишнека (2008). Самый сильный, однако, в художественном отношении – роман Уильяма Сомерсета Моэма «Театр» (1937). Основная цель наших рассуждений ответить на вопрос о том, как в этом сопутствующем текстуальном массиве экспонирован образ Аркадиной.

Вернемся к тексту Чехова.

Имя героини стоит в самом начале списка *dramatis personae* с поясняющей характеристикой, которая не встречается нигде в другом месте: Ирина Николаевна Аркадина, *по мужу Треплева*, актриса. Треплевой она не названа нигде в действии, но раз недвусмысленно указано, что это ее фамилия «по мужу», она, очевидно, *не развелась* с отцом Константина. На третьей позиции ниже следует: Петр Николаевич Сорин, ее брат. По логике и законам именования в таком случае девичья фамилия Ирины Николаевны тоже должна быть Сорина (слово, вызывающее ассоциации со словом «ссора» – распря, дразни, скандал, перебранка – в противовес доброму и сговорчивому ее брату), но она – Аркадина. Эта фамилия очевидно артистический псевдоним, выбранный самой героиней – весьма характерная черта того времени. Вокруг этого псевдонима в литературной критике строились многие спекуляции, предлагались всевозможные реминисценции в широком семантическом реестре как с мифической Аркадией¹, так и с популярным на-

званием низкопробных увеселительных заведений (высокий / низкий план). «За время своего пребывания в поместье брата, – утверждает К. М. Захаров, – Аркадина пытается превратить окружающее пространство в настоящую Аркадию – счастливую землю, где царят любовь и искусство» [Захаров 2016: 183]. Но нельзя забывать пренебречь и последний «предикат»: «актриса». Он содержит в себе (авто)конфиденциальные смысловые уровни, которые будут раскрываться постепенно по ходу развертывания интриги.

Аркадина участвует, условно говоря, в четырех основополагающих для фабулы эпизодах (по одному в каждом действии), и произносит 109 самостоятельных реплик.

Первое действие вводит ее как зрителя на представлении ее сына с участием Нины. Аркадина входит непосредственно после экспозиции – коротких диалогов Маши и Медведево, Сорина и Треплева, Треплева и Нины, Полины Андреевны и доктора Дорна, в которых речь идет и о ней. Она появляется последней во времени (Триумфальная Аркадина), и событие начинается сразу же, после того как она занимает свое место в импровизированном зрительном зале (точно так, как повелевает протокол при появлении королевы, которая никогда не ждет). Необходимо отметить еще один факт. Согласно структуре действия Аркадина заполняет настоящую его часть – после того как она выходит на сцену, предстоит только один заключительный диалог между сильно расстроенным Треплевым и бессильно утешающими его Дорном и Машей.

И так как театральная спектакль – знаковый момент, остановимся на нем подробнее. Нас волнуют следующие вопросы. Приходит ли Аркадина преднамеренно, чтобы смотреть пьесу своего сына? Ее спонтанные реакции во время действия, вызвавшие внезапный его перерыв, являются реакциями по отношению к кому – к автору пьесы или к исполнительнице? Или же по отношению к тексту? Здесь нужно место дать себе отчет в том, что как бы мы ни оценивали ее поведение, профес-

¹Случайно или нет, но за четыре года до своего авторизованного перевода «Чайки» (1997), Том Стоппард пишет пьесу (позже ставшую особенно популярной) под подозрительно ассоциативным заглавием «Аркадия». Он задумывает перевод «Чайки» задолго до этого. Что касается Аркадиной, независимо играла ли она в «Даме с камелиями», или в каких-то дешевых комедиях, текст «Чайки» экспонирует ее недвусмысленно как шекспировскую героиню, поскольку она произносит заученные реплики из «Гамлета». В своем преводе Стоппард укрепляет ее амплуа с помощью видоизмененных цитат из «Макбета» и «Короля Лира», генерируя дополнительный потенциал образа.

сионал в ее лице смотрит любительский опыт и не проявляет снисхождения к увиденному. Кроме того, событие на языке театра можно определить как премьеру. Монолог Мировой души и для Нины, и для Треплева – своеобразный «экзамен» перед «комиссией», который обречен на провал. Аркадина (неформальный «председатель» и корифей оценивающих) «режет» их. С этого момента и далее им отказано в профессиональном занятии театральным творчеством, и они более или менее остаются любителями в нем. Большинство исследователей подчеркивают обмен репликами из «Гамлета» между матерью и сыном (в переводе Николая Полевого) перед началом спектакля. По мнению К. Захарова, «скупая по атмосфере театральной игры, Аркадина в бытовых ситуациях постоянно примеривает на себя некие роли, продиктованные, главным образом, ее репертуарным опытом» [Захаров 2016: 184]. Мы добавили бы: недостаточно констатировать очевидное, что Ирина Николаевна цитирует Гертруду, как не существенно то, играла ли она эту роль; беспредметно составлять нечто подобное «каталог» ее ролей. Важен в этом случае факт, что она усваивает модель поведения Гертруды. Иначе говоря, любая чрезвычайная ситуация для нее, воспринимающей мир как театр с презумпцией предвидимости, потенциально опасна. В этом смысле дебют Треплева – это грубое вторжение в ее собственную область и пространство, а Нина превосходит ее своей молодостью, что героиня пытается обесценить. Она чувствует назревание потенциального заговора против себя, задуманного вопреки всем правилам драматического искусства. «Но если таким образом Аркадиной *под-ыгрывают*, она развивает намек на игру в полноценное действие. С этой минуты с готовностью вживается в роль Гертруды. В результате подобно тому, как не доигралась до конца в шекспировской трагедии сцена «Убийство Гонзаго», так и пьеса Треплева изначально обречена на то, чтобы быть прерванной» [Захаров 2016: 184]. Но это еще не все. В споре Аркадиной с Константином угадываются отношения с его отцом: он, может, и был актером не хуже ее, но она несомненно продемонстрировала более сильный характер; реализовала то, что, перефразируя

Станиславского, можно назвать *работой актрисы над собой*.

В глаза бросается следующая реминисценция. Эпизод со спектаклем можно воспринять и как высокую пародию на идентичную сцену в конце пьесы «Сон в летнюю ночь». Там Тесей, Лизандр, Ипполита, Деметрий, Гермия и Елена смотрят зрелище ремесленников и таким же образом насмешливо комментируют сцены, сыгранные с огромной внутренней верой актерами-любителями. Вспомним, что определенные реалии повторяются буквально, среди которых чаще всего встречается луна:

КЛИН

«Хорошо, так и сделаем. Но имеются еще две трудности. Прежде всего – водворить в комнате лунный свет. Потому что, как вам известно, Пирам и Фисба встречаются при лунном свете».

И они, как Треплев в отношении Нины, приковывают внимание к своей игре, в которой предвидится будущее:

ПИЛА

Господа, герцог возвращается из храма, и кроме него там еще двое или трое кавалеров и дам поженились. Если бы наше представление состоялось, мы были бы устроенные люди¹.

Наконец, само («колдовское») озеро является трансформацией леса у Шекспира: оно околдовывает всех, давая на разум и активизируя иррациональное: действующие лица и в той, и в другой пьесе на определенное время пребывают как будто в состоянии гипноза, транса.

Второе действие начинается с Аркадиной. Обратим внимание на то, что, после того как в первом действии она буквально срывает усилия своего сына не только быть драматургом, но и режиссером, сейчас ее основная цель – показать себя актрисой, подчеркивая не только талант, но и свое усердие, а также безупречную работоспособность. Как обычно бывает, чеховские персонажи произносят реплики, которые не являются прямым выражением их состояния и настроения, а чаще всего скрывают или объясняют (подсказывают) подлинные мотивы их в какой-то степени необъяснимого и нелогичного поведения. Актриса унижает Машу, когда после признания, что Аркадина

¹ Все цитаты из комедии «Сон в летнюю ночь» приводятся в переводе Михаила Лозинского: <http://lib.ru/SHAKE-SPEARE/midsummer.txt> (дата обращения: 26.10.2021).

«почти в два раза взрослее» ее, вынуждает доктора подтвердить, что она моложавее Маши. Далее, когда появляется, Нина проявляет нескрываемое любопытство к книге, которую читает Ирина Николаевна:

Нина. Это вы что?

Аркадина. Мопасан «На воде», милочка. (*Читает несколько строк про себя.*) Ну, дальше неинтересно и неверно. (*Закрывает книгу.*) Непокойна у меня душа.

В реплике-ответе важно то, что Аркадина читает аналитически, оценивая прочитанное с точки зрения собственного житейского опыта, интуиции и прагматики: неверное неубедительно и как следствие – безынтересно. Именно нечто подобное увидела она в пьесе своего сына предыдущим вечером. Подтверждает его неожиданно и Нина, которая отвечает так предложению Маши:

Маша. У него нехорошо на душе. (*Нине, робко.*)

Прошу вас, прочтите из его пьесы!

Нина (*пожав плечами*). Вы хотите? Это так неинтересно!

Чуть позже выходит Аркадина, появляется Константин с застреленной им же чайкой, кладя ее в ноги Нины. Таким образом он не только метафорически обобщает случившееся до этого момента, но и символически предсказывает будущее: убийство чайки в такой же степени ошеломляюще и необъяснимо, как и его попытка самоубийства в третьем действии (эти два деяния остаются за кулисами). Далее происходит первая встреча наедине между Тригориным и Ниной – начало их флирта, который будет прерван снова Аркадиной. Теперь, однако, это только «голос» из-за кулис, призывающий Бориса пойти к ней, но чуть позже Аркадина сама выходит, чтобы сообщить ему, что отъезд отменяется.

Итак, обобщаем. После того как в первом действии Аркадина проявляет себя как театральная зрительница и реагирует вызывающе и чрезмерно, хотя и не без основания, на участников спектакля, во втором действии ей особенно хочется подчеркнуть, что она непревзойденный и неоспоримый талант. Инте-

ресен факт, что, как бы Аркадина ни «играла» в своей жизни, что бы она ни говорила, ни разу в пьесе она не «поднимается» на сцену – у нас нет прямых впечатлений об ее актерских возможностях в конкретной роли¹. Немалое число толкователей рассуждали над этой же проблемой, но самое любопытное то, что всем им хотелось видеть хотя бы одно перевоплощение Ирины Николаевны.

Наверное, при более глубоком вхождении в поэтику «Чайки» у читателя / зрителя появляется естественное желание и потребность быть свидетелем ее исполнения. Без действительного доказательства сомнение о ее таланте порождает скепсис. Первый, кто исправляет «пропуск» Чехова, это Сомерсет Моэм в своем известном романе «Театр», предложившем англицизированную прозаическую версию «Чайки» с вполне оправданными переносами как во времени, так и в реалиях. Место действия и имена героев, как и сюжет буквально повторяют ходы пьесы. Джулия Лэмберт – это практически Ирина Аркадина, которая отстраняет соперницу из-за ревности к своему молодому любовнику именно в партнерстве с ней на сцене, пожиная восхищение зрителей и критики. Это и есть отмщение Джулии / Ирины. В современных киноинтерпретациях можно наблюдать еще более прозрачный намек, когда одна и та же актриса – Аннет Бенинг – выступает последовательно в двух ролях: Джулии Лэмберт в «Быть Джулией (Театр)» (2004, реж. Иштван Сабо) и Аркадиной в «Чайке» (2018, реж. Майкл Майер).

В третьем действии Аркадина оказывается в весьма неприятной ситуации: она напряженно раздваивается между тревогой в связи с попыткой самоубийства Константина, импульсом, которую пока не совсем понимает, но которая серьезно ее тревожит, и очевидным увлечением Бориса Ниной, резонно подсказывающим ей, что надо как можно скорее увезти Тригорина из имения. Выделяется и еще одна, не менее досадная проблема: ревность со стороны ее амбициозного сына к уважаемому писателю, ее любовнику. Перечисляю события сжато и упрощенно, чтобы акцентировать внимание на «двойной» кульминации – на затянувшемся

¹ Аналогично, мы не видим, чтобы Тригорин писал – скорее всего он записывает, набрасывает идеи о будущих рассказах в своей знаменитой записной книжке, но мы не наблюдаем за ним в состоянии творческого процесса, а также не читаем то, что он написал.

конфликте, с одной стороны, в пьесе, а с другой – в сознании Ирины Николаевны.

Следует знаменитая сцена, в которой Аркадина меняет повязку на голове Треплева. Здесь впервые и только один раз в пьесе она проявляет материнскую заботу, оставаясь наедине с сыном, чего давно не происходило. Этот момент намеренно и нарочито напоминает 4-ую сцену III-го действия «Гамлета», где после смерти короля принц и королева – его мать – наконец одни, и как третий невидимый среди них присутствует призрак старого Гамлета. Момент реминисцентен как раз в онтологическом плане, о чем уже шла речь: «Чайка» весьма деликатно конкретизирует абстрактную каузальность шекспировской трагедии (смягчает ее пафос), в данном случае дефинируя ее по-своему – по-чеховски – как безотцовщину. Потому что в этот странный разговор между Ириной и Константином имплицитно, но недвусмысленно вмешивается фигура его отсутствующего отца.

Что мы имеем в виду? В диалоге отец впервые упомянут самим Константином до начала подготавливаемого им спектакля, когда еще не появились Нина и его мать. Константин разговаривает со своим дядей Петром Николаевичем Сориним, который пользуется самым большим доверием в окружающей его компании. Реплика дяди «Без театра нельзя»¹ вызывает монолог, начинающийся со знаменитой фразы: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». К концу высказывания Треплев вводит интересующую нас подробность, которая звучит так: «...по паспорту я – киевский мещанин. Мой отец ведь киевский мещанин, хотя тоже был известным актером». Наверное, быть «мещанином», причем из Киева, не особенно престижно в артистическом мире, это травирует социальное происхождение и дает основание культурной элите смотреть на имеющего такое родословие с недоверием и пренебрежением. Не будем забывать, что в разговоре в третьем действии Аркадина откровенно пре-

зрительно назовет своего сына точно так же, но в данном этом случае для нас намного важнее другой аспект, на который редко обращали серьезное внимание. Фраза «тоже был известным актером» звучит достаточно многозначительно. Из-за прошедшего времени не совсем ясно, знал ли Константин когда-нибудь вообще своего отца. Этот факт колеблет постоянно и даже меняет его взгляд на мир, точнее говоря, объясняет его индивидуальную неполноценность (закомплексованность). Здесь встречаемся с одной из характерных чеховских загадок в тексте, которую режиссеры решают по ходу своей работы, обращаясь в сторону большей метафоричности спектакля². В ситуации безотцовщины пребывает и Нина, но у нее все-таки *есть* отец, хотя она в серьезном конфликте с ним и сторонится его. О судьбе отца Константина, однако, текст молчит, и только беглые намеки маркируют иначе далеко не безынтересную и существенную тему. В этом смысле и наши наблюдения, представленные в этом анализе, не могут пойти дальше гипотез и возможных предположений³. Верно то, что Аркадина и Треплев говорят о «навязчивом» Тригорине, а не об отце Константина. И впервые Константин обращает внимание своей матери на то, что она сама не замечает очевидное, что она снова под властью сюжетов, которые, может быть, и интересны, но приемлемы только лишь как фикция, иначе они лживы, опасны, не(досто)верны.

Иными словами, снова наблюдаем инверсию разговора между Гертрудой и Гамлетом. Если в шекспировской сцене мать подавлена и испугана видениями своего сына («...Все это плод твоей больной души. / По части духов бред и иступленья / Весьма искусны»), здесь молодой мужчина в своем праве сказать то же самое своей матери. Вспыльчивая реакция Аркадиной в защиту Тригорина на практике является вспыльчивой реакцией в защиту ее собственного сценария / проекта, который достаточно долго она строит и поддерживает

¹ Она особым образом перефразирует и подтверждает шекспировскую максиму: *All the World's a Stage* (Весь мир – театр).

² Примеров подобных загадок достаточно: знает или не знает Андрей Прозоров, что его супруга Наталия шляется с Протопоповым; умирает ли в конце «Вишневого сада» Фирс...

³ Вот как Борис Акунин в своем римейке «Чайка» дополняет характеристику героини, данную ей Чеховым в списке действующих лиц. Если в оригинале она названа «Ирина Николаевна Аркадина, по мужу Треплева, актриса», здесь встречаем три существенных дополнения: «Ирина Николаевна Аркадина, 45 лет, по покойному мужу Треплева, знаменитая актриса».

искусственными средствами. И самое важное – провал которого она предвидит. Именно поэтому она прилагает все свои усилия, чтобы вернуть себе любовника, особенно после его признания, что он очарован Ниной. Усилия эти увенчались успехом, выраженным в торжествующей фразе: «Теперь он мой». По поводу последнего хочется процитировать наблюдение Джерома Катселла:

«В „Чайке“ нет никаких указаний на то, что Аркадина вообще читала Тригорина. Мы знаем, что она не прочла ни строчки из опубликованного Константином. Может, она боится увидеть собственный неприкрашенный портрет на страницах прозы Тригорина? [...] И Тригорин не только должен все время терпеть ее напыщенную игру в средних, а по большей части и второсортных пьесах – судя по всему, Константин прав в оценке актерских талантов матери – но ему так же приходится принимать ее вычурный мелодраматизм за реальные чувства в их личных отношениях. Тригорин променял свои самые высокие устремления, о которых он говорит Нине во втором действии, на бытовой комфорт и социальное положение – все это дала ему связь с Аркадиной. А то, что она играет мелодраматическую роль в собственной жизни, подчеркнуто в истерической сцене „возвращения“ Тригорина в третьем действии, особенно в ее финальной реплике, обращенной к самой себе: „Теперь он мой“» [Катселл 2016: 209].

Между третьим и четвертым действием наблюдается временной зазор, что весьма необычайно для Чехова. Прошло два года, и как будто все начинается с самого начала, только «наизнанку»: театр – скелет, чайка – препарирована, Нина – бледное подобие невинной девушки в роли Мировой души, Аркадина, после всего пережитого в связи с любовными аферами Бориса с Заречной, как-то свыклась с ними, выглядит равнодушно-циничной. Она снова появляется позже остальных, но на этот раз приезжает из Москвы с Тригоиным. И почти сразу садится играть в лото. Именно в игре произошла последняя встреча Константина с Ниной. Снова перед нами опыт театра в театре, реализованный сейчас как сентиментальное припоминание отдельных, оказавшихся пророческими, реплик из той, так и не законченной пьесы о Мировой душе. Финал ясен: Ко-

нстантин стреляется, д-р Дорн пытается скрыть трагедию и, стараясь не привлекать внимания, просит Тригорина увести Ирину Николаевну.

В этой ситуации нас интересует не столько событийный, сколько психологический казус «Чайки», если точнее – очень сложный и разгаданный не до конца финал. Наше предположение заключается в том, что смысл финала намного глубже: он реализует два главных архетипных мотива – самоубийство и безотцовщину – в их причинно-следственной соотносительности. Как именно?

Мы рассматриваем «Чайку» как пьесу, выявляющую созревание и, респективно, «распад» мотивов. Припомним сказанное драматургом в письме к А. С. Суворину 4 июня 1892 г.:

«Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» [Чехов 1977: 72].

Интересен факт, что в написанной всего три года назад драме «Иванов» самоубийство героя в день его свадьбы является не сочетанием несочетаемого и не попыткой достигнуть оригинального конца путем переплетения двух трафаретных финалов, а скорее отказом от того и от другого, в результате чего ожидаемая ситуация свадьбы-смерти, скорее, становится объектом иронии. Как правило, Чехов вводит любую очередную проекцию определенного социопсихологического типа упрощенно, сохраняя отдельные детали, которые делают каждый следующий «проще», но зато загадочнее и многозначительнее. Концепт его драматургического мышления состоит в том, чтобы персонаж был не до конца смоделирован, а театральная интерпретация могла бы осуществить это согласно своим собственным намерениям. В этом смысле первое, что «трясут» его герои, это память: Тригорин забыл об убитой чайке («вычеркнул» из своего сознания), и, даже когда Шамраев напоминает ему факт, что ее препарировали по его идее, он снова не понимает, о чем идет речь. Это происходит с писателем Тригоиным в самой пьесе. Но в творчестве Чехова долго присутствуют образы, которые созревают поэтапно. Так, например, Катя (Екатерина Владимировна) из «Скуч-

ной истории» (1899) – несомненный первообраз Нины Заречной¹ – знает то, чего Нине не хватает, – интеллектуальных возможностей понять, что она неталантлива. Нина, лишенная осознания своего таланта, подчиняется инерции как в искусстве, так и в своем продолжающемся увлечении Тригориним. Эмоция в ней берет верх над памятью, а в более широком плане – над разумом.

В связи с анализом финала уместно задать вопрос: понимает ли Ирина Николаевна, что с ее сыном случилось что-то фатальное? Нина наверняка не понимает. Но с Аркадиной все гораздо сложнее. Костантина часто сравнивают с Гамлетом, но не будем забывать, что принц категорически, несмотря на допущенную мысль, отказывается посягнуть на свою жизнь², в то время как ему наконец удается застрелиться, хотя он и заставлял других сомневаться в этом (сколько этих попыток мы не знаем; попытка в третьем действии – типологична). Как и почему? Обратим внимание на то, что о его смерти сообщает доктор Дорн, но в известии налицо существенный недостаток: доктор надеется на то, что все поверят ему на слово. По стечению обстоятельств ближе всех к месту происшествия оказывается Тригорин, который, как и остальные, не реагирует *логически*, он не проявляет любопытства увидеть мертвое тело, чтобы убедиться в достоверности случившегося, каким должен быть правильный инстинктивный ход. Уязвимость сказанного Дорном в том, что тела нет, а чему он стал свидетелем, остается загадкой. И чтобы не впасть в конспирологическую теорию Бориса Акунина, который именно на этой «пробоине» строит свой криминальный сюжет «Чайки», отметим, что пьеса – при всей парадоксальности наблюдения – не интересуется достоверностью случившегося и даже не нуждается в необходимости подтверждения самоубийства. Она ненавязчиво, но категорически переносит свое (и наше) внимание на Аркадину. После *раздавшегося* выстрела и успокаивающих слов Дорна, что лопнула склянка с эфиром в его походной аптеке, Ар-

кадина произносит свою последнюю реплику: «Фуй, я испугалась. Это мне напомнило, как... (*Закрывает лицо руками.*) Даже в глазах потемнело...». Если другие теряют свою память, в ее случае память «возвращается». Реплика актрисы «*Это мне напомнило, как...*» ставит ее в ситуацию *déjà-vu*, а обычное и самое распространенное предположение состоит в том, что в этот момент она вспоминает о прежней попытке своего сына застрелиться. Нам кажется, что, не упраздняя эту ассоциацию, слова Аркадиной отсылают к другому, более существенному и мучительному событию. Костяотягощен наследственностью и, возможно, повторяет акт, совершенный его отцом. Это, однако, не означает, что он стал свидетелем подобного поступка, но его мать очевидно была. Функция призрака из «Гамлета», носителя абсолютного знания ситуации – ее предыстории и актуального состояния – в «Чайке» доверяется Аркадиной.

Она не хочет поделиться тем, что знает, более того, умалчивает о нем, иллюзорно надеясь его забыть. Но Костя постоянно напоминает ей об этом и упрямо заставляет возвращаться к допущенным ею ошибкам.

Что в этот момент кроется за выражением ее лица, кроме естественного испуга, может сыграть актриса, воплощающая ее на сцене. Но выстрел, который Аркадина почувствовала ретроспективно, является *ее* травмой, сопутствующей ей все эти годы, пока рос ее сын. Теперь она как бы прерывает галлюцинацию, освобождаясь от бремени чужой-и-нежеланной-плоти-в-себе, зачатой от нелюбимого мужа. Позволяя себе гиперинтерпретацию текста, отметим полисемантическую возможность подобного казуса, *допущенную* самой супружеско-сыновней фамилией: *Треплев*. Собственное имя, производное от корня «треп», в русском языке не зафиксировано, фамилия представляет собой отглагольное существительное от «трепать» с негативными коннотациями в сторону «рвать, кусать, портить, повреждать, клеветать, шляться» и еще «драть, бить, молотить, колотить, лупцевать, биче-

¹ Она тоже актриса и рождает ребенка (скончавшегося совсем маленьким) от человека, которого она самоотверженно любит, но, обманутая им, разочаровывается и собой, и своей профессией.

² «О, если б ты, моя тугая плоть / Могла растаять, сгинуть, испариться! / О, если бы предвечный не занес / В грехи самоубийство! Боже! Боже! / Каким ничтожным, плоским и тупым / Мне кажется весь свет в своих стремленьях! / О мерзость!» («Гамлет», I действие, 2 сцена).

вать», что подсказывает возможный мазохистский комплекс, послуживший началом родового прозвища, переросшего в стилизованную фамилию. Подобный аспект наследственности подсказан ненавязчиво еще в списке действующих лиц, притом двукратно – в первый раз, как неупотребляемая (и невалидная в смысловом аспекте) фамилия матери, и, во второй, как «клеймо» – психофизический недуг сына; и «ждет» своего осуществления до самого конца диалога.

И последняя гипотеза по поводу «гамлетовских реминисценций». Возможно ли невидимое тело Костантина воспринять как инверсию раскрывшегося за гобеленом мертвого Полония, которым, однако, здесь – в «Чайке» – никто не интересуется? Скрывается ли за условным «гобеленом» Треплев, и что изображено на этом гобелене? Особой выразительностью

отличалась бы стилизованная чайка – та самая, которую сегодня репродуцирует и знаковый занавес МХАТ им. Чехова. Может ли быть экстатичным самоубийство, случившееся за кулисами? И не становится ли самоубийство Костантина облегчением для Аркадиной, которая только сейчас наконец освобождается от его отца, который умирает окончательно со смертью ее сына.

«В шедеврах несомненного искусства, – утверждает Владимир Лакшин, – в самом деле не все покоряется привычным методам исследования, основанным на здравом смысле» [Лакшин 2013: 406]. Присоединяемся к сказанному, уточняя, что в «Чайке» автор раскрывает не просто внутреннюю последовательность алогичного, он предлагает алгоритм работы чеховеда над собой.

Литература

- Акунин, Б. Чайка. Комедия в двух действиях / Б. Акунин. – URL: <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika> (дата обращения: 11.07.2021). – Текст : электронный.
- Димитров, Л. Да будеш шут в играта на съдбата. Руската драматургия от XIX век. Херменевтика на канона / Л. Димитров. – София, 2006.
- Димитров, Л. Да разсмиваш Мелпомена, или Чехов на големия път към драмата / Л. Димитров. – София, 2013.
- Доманский, Ю. Чеховская ремарка: некоторые наблюдения / Ю. Доманский. – Москва, 2014.
- Захаров, К. М. Роль Аркадиной в комедии А. П. Чехова «Чайка» / К. М. Захаров // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2016. – Т. 16, вып. 2. – С. 182–186.
- Катаев, В. Б. Литературные связи Чехова / В. Б. Катаев. – Москва, 1989.
- Катселл, Дж. Х. «Чайка» Чехова и «На воде» Мопассана / Дж. Х. Катселл // «Чайка». Продолжение полета. – Москва, 2016. – С. 206–218.
- Лакшин, В. Провал. К загадкам Чеховской «Чайки» / В. Лакшин // Театральное эхо. – Москва, 2013. – С. 406–426.
- Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 5. Письма / А. П. Чехов. – Москва, 1977. – С. 72.
- Чехов, А. П. Чайка / А. П. Чехов. – URL: <https://ilibrary.ru/text/971/p.1/index.html>. – Текст : электронный.
- Шекспир, У. Гамлет / У. Шекспир ; перевод Б. Пастернака. – URL: <https://rustih.ru/shekspir-gamlet> (дата обращения: 26.10.2021). – Текст : электронный.
- Шекспир, У. Сон в летнюю ночь / У. Шекспир ; перевод М. Лозинского. – URL: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/midsummer.txt> (дата обращения: 26.10.2021). – Текст : электронный.
- Chekhov, A. P. The Seagull. A version by Tom Stoppard / A. P. Chekhov. – London : Grove Press, 2018.
- Tennessee, W. A Notebook of Trigorin. A Free Adaptation of Chekhov's The Sea Gull / W. Tennessee. – New York 1997.

References

- Akunin, B. *Chaika. Komediya v dvukh deistviyah* [The Seagull. Comedy in Two Acts]. URL: <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika> (mode of access: 11.07.2021).
- Chekhov, A. P. (1977). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30-ti tomakh* [Complete Collected Works, in 30 vols.]. Vol. 5. Pis'ma 5. Moscow, p. 72.
- Chekhov, A. P. *Chaika* [The Seagull]. URL: <https://ilibrary.ru/text/971/p.1/index.html>.
- Chekhov, A. P. (2018). *The Seagull. A version by Tom Stoppard*. London, Grove Press.
- Dimitrov, L. (2006). *Da budesh shut v igrata na sdbata. Ruskata dramaturgiya ot XIX vek. Hermenevtika na kanona* [To Be a Clown in the Fate's Game. Russian Drama of the Nineteenth Century. Hermeneutics of the Canon]. Sofia.
- Dimitrov, L. (2013). *Da razsmivash Melpomena, ili Chekhov na golemiya pt km dramata* [To Make Melpomene laugh or Chekhov on the Big Road to Drama]. Sofia.
- Domansky, Yu. (2014). *Chekhovskaya remarka: nekotorye nablyudeniya* [Chekhov's Srage-Direction. Some Observations]. Moscow.
- Kataev, V. B. (1989). *Literaturnye svyazi Chekhova* [Chekhov's Literary Contacts]. Moscow.
- Katsell, Dzh. H. (2016). «Chaika» Chekhova i «Na vode» Mopassana [Chekhov's "The Seagull" and Maupassant's "On the Water"]. In *«Chaika». Prodolzhenie poleta*. Moscow, pp. 206–218.

Dimitrov L. The Shot as a Memory, Or an Actress's Work. Sketches on Chekhov's "The Seagull"

Lakshin, V. (2013). Proval. K zagadkam Chekhovskoi «Chaiki» [To the Mysteries of Chekhov's "The Seagull"]. In *Teatralnoe ekho*. Moscow, pp. 406–426.

Shakespeare, W. *Son v letnyuyu noch'* [Midsummer Night's Dream] / transl. by M. Lozinsky. URL: <http://lib.ru/SHAKE-SPEARE/midsummer.txt> (mode of access: 26.10.2021).

Shakespeare, W. *Gamlet* [Hamlet] / transl. by B. Pasternak. URL: <https://rustih.ru/shekspir-gamlet> (mode of access: 26.10.2021).

Tennessee, W. (1997). *A Notebook of Trigorin. A Free Adaptation of Chekhov's The Sea Gull*. New York.

Zaharov, K. M. (2016). Rol' Arkadinoi v komedii A. P. Chehova «Chaika» [The Role of Arkadina in Chekhov's Play "The Seagull"]. In *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filologiya. Zhurnalistika*. Vol. 16. Issue 2, pp. 182–186.

Данные об авторе

Димитров Людмил – доктор филологии, профессор кафедры русской литературы Факультета славянских филологий, Софийский университет им. Св. Климента Охридского (София, Болгария).

Адрес: 1504, Болгария, София, Бул. «Цар Освободител» № 15.

E-mail: ljudiv@abv.bg.

Authors' information

Dimitrov Lyudmil – PhD, Professor of Department of Russian Literature of Faculty of Slavic Philologies, Sofia University St. Kliment Ohridski (Sofia, Bulgaria).