

Вестник Ивановского государственного университета.

Серия: Гуманитарные науки. 2023. Вып. 4. С. 31—37.

Ivanovo State University Bulletin. Series: Humanities. 2023. Iss. 4. P. 31—37.

Научная статья

УДК 821.161.1.09"18"-2

DOI: 10.46726/И.2023.4.4

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ОППОЗИЦИИ «ПРИРОДА» — «КУЛЬТУРА» В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

Евгений Евгеньевич Прощин

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия, filnov@mail.ru

Аннотация. Предметом исследования является оппозиция природы и культуры в пьесе Чехова как выражение конфликта эстетизма и панэстетизма. Объектом исследования стало одно из самых известных произведений писателя, а именно пьеса «Чайка». Автор статьи показывает причастность конфликта пьесы к актуальным на рубеже XIX—XX столетий эстетическим концепциям. Особое внимание уделено сходству и отличиям художественного метода Чехова в его одновременном притяжении-отталкивании от концепций набирающего популярность модернизма. Ключевое направление исследования — анализ антитезы образов Тригорина и Треплева в свете концепции судьбы, творчески предложенной писателем в пьесе. Новизна исследования заключается в предлагаемой идее неизбежной повторяемости судьбы вследствие неизбежности доминанты культуры в жизненном пути героев. В статье впервые ставится вопрос о концептуальном воздействии творческой доминанты на биографию персонажей пьесы как негативном триумфе эстетизма и единственно возможном варианте её преодоления. Подробно проанализированы образные и мотивные аспекты, которые позволяют раскрыть динамику смены панэстетических предпосылок судьбы на их реализацию в духе эстетизма как разрушения гармонического соотношения природных и культурных начал. Особое внимание уделено творческой составляющей героев, актуализирующей метатекстуальный уровень пьесы.

Ключевые слова: драматургия, культура, природа, театр в театре, А.П. Чехов

Для цитирования: Прощин Е.Е. Эстетический контекст оппозиции «природа» — «культура» в пьесе А.П. Чехова «Чайка» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Вып. 4. С. 31—37.

Одно из неизбежных следствий развития культуры — расширение ее текстуального (в семиотическом смысле слова) объема, который на определенном этапе количественного приращения начинает требовать метаописания. Данная потребность с такой же неизбежностью порождает специальные дисциплины, и это является основным вариантом рефлексии *по поводу* текста. Несмотря на эту возможность, автор может заключить культурную рефлексию в рамках своего текста. В данном случае использование метаязыка и шире — наличие всякого рода моделей описания текста — подчиняется не научной, а художественной специфике, предполагая, к примеру, такую особенность любой культурной единицы как множественность ее интерпретаций, обусловленную несводимостью к только одной, «монологической» трактовке.

Для культуроцентричных эпох наличие текстов, так или иначе имеющих уровень «художественного метаописания» (будем пользоваться этим термином, отличая его от собственно метаязыка), по всей видимости, абсолютно

© Прощин Е.Е., 2023

необходимо. «Чайка» Чехова крайне показательный тому пример. Выделяя такую особенность пьесы, как прием «театра в театре», являющийся частным случаем метатекстуальной модели «текст в тексте», можно воспринять оппозицию двух героев, Тригорина и Треплева, в качестве простейшего и вроде бы очевидного решения вопроса о чеховских пристрастиях к реализму или модернизму. Можно усложнить интерпретацию данной оппозиции, объявив обе художественные системы равно несущественными, что ближе к пьесе, где отношения героев никак не укладываются в привычную сюжетную модель «гений — бездарность» или хотя бы «гений — талант», но могут быть рассмотрены и на уровне метатекстуальной иронии соотношения понятий «автор» и «герой»: «Не только Тригорин-писатель ищет сюжеты и персонажей для своих романов, но и персонажи ищут автора» [Козлова: 54].

Наша задача совсем иная — эксплицировать на разных уровнях смысл приема «театр в театре», указать на ту семантическую инверсию, которая в итоге может быть обнаружена. В этом может помочь соотнесенность, условно говоря, «реальности сюжета» и надстоящего над ним метатекста как множества «сюжетов будущего», принадлежащих героям и постоянно провоцирующих и реализующих различные модели реальности.

Если оттолкнуться от несомненной соотнесенности в самом тексте Тригорина с реализмом, а Треплева — с модернизмом, то сразу обращает на себя внимание отсутствие авторского пафоса по этому поводу: Чехов несколько не декларирует отход Треплева от символизма как доказательство художественной правоты Тригорина. Напротив, последний, настаивающий на внимательности художника к жизни, не кажется слишком талантливым писателем, хотя так о нем отзываются другие. Не менее очевиден и дилетантский характер пьесы Треплева о Мировой душе, что замечают сами герои, хотя в дальнейшем, перейдя от драмы к прозе, тот становится, по крайней мере, «стабильным» автором, по сути, повторяя путь Тригорина. Суть вообще не в отношениях героев как таковых, потому что имплицитная форма метатеатральности «связана не с сознанием персонажей, а с кругозором автора, который намеренно создаёт театр там, где, кажется, нет никакой игры, когда герои ведут себя вполне естественно и органично, не думая о том, что они невольны и неосознанно оказались в роли актёров. Такая театральность, несмотря на латентный характер, всё-таки должна маркироваться автором, оставляющим едва заметные знаки или сигналы театра, необходимые для его опознания» [Кубасов: 78]. Поэтому нас интересует другое — так ли однозначно все это может быть осмыслено, *несмотря на* заявленный в тексте смысл, и эту коррекцию можно осуществить, рассмотрев эстетический фон чеховской драматургии, связанный с проблемой соотношения природы и культуры, в то время столь важной для набирающих силы модернистских явлений.

Первичность природы или культуры — традиционный для эстетики вопрос. Модернистское сознание крайне с ним связано, и это получает разрешение в двух основных концепциях — эстетизма и панэстетизма. Обе они основаны на идее первичности культуры перед природой, хотя осмыслено это совершенно по-разному. Эстетизм изначально связан с априорной культурной «селекцией», соотношением всякого явления или с культурой, или с природой, что почти совпадает с традиционной моделью романтического двоемирия, если бы не модернистский, абсолютно солипсический статус художника в эстетизме, являющегося единственным интерпретантом культурного или акультурного характера явления.

Напротив, панэстетизм предполагает как явную культурность объекта, так и ее имплицитность, выявление которой переводит объект в разряд культуры.

Таким образом, эстетизм предполагает наличие резкой границы между культурой и природой, тогда как панэстетизм — это попытка их интеграции с помощью своеобразной перекодировки внешне природных явлений: «термин “панэстетизм” (как доминантная примета “картины мира” и поэтики символизма) никоим образом не синоним “эстетства” и апологии Красоты. Речь идет совершенно об ином — о восприятии и художественном воссоздании мира как, в основе своей, “эстетического феномена” и в свете тех или иных эстетических представлений, например, в художественных или критико-теоретических оппозициях: красота — безобразия; гармония (целостность) — дисгармония (раздробленность); гармония (космос) — дисгармония (хаос); искусство (“мечта”) — “проза жизни”; творчество — внетворческий мир “мещанства” и т. д.» [Минц: 179].

Однако реализация подобной модели на практике сталкивается с известной трудностью. Сами модернистские авторы, приверженцы панэстетизма, указывают на опасность скальзывания панэстетизма в эстетизм, на то, что идея панэстетизма утопична и внутренне мало отличается от эстетизма.

Причина этому — повышенный статус автора. В обоих случаях объективный критерий отсутствует, все сходится в самом поэте, а это значит, что любое явление, претендующее на статус «реальности» или «высшей реальности», не вполне определяемо, что в итоге приводит к ощущению утраты реальности. Отметим, что пафос панэстетизма изначально направлен именно на восстановление «реальности», при этом понимаемой как «будущее», что демонстрирует известный мистериальный характер панэстетизма, определяя основную функцию произведения как явления, меняющего мир, что само по себе способно засвидетельствовать реальность. Однако эстетическое всё равно остается ключом к этой реальности, которая не может быть репрезентирована без него: «Если эстетизм исключает из своего художественного мира любое нехудожественное явление, то панэстетизм постулирует тотальную эстетизацию всех сфер бытия и функций сознания» [Ханзен-Леве: 51]. Эта теория в дальнейшем не менее ярко скажется в искусстве авангарда, но и для конца 19 века, когда создавалась «Чайка», оппозиция эстетизма и панэстетизма уже подверглась осмыслению.

Будет нелишним соотнести данную оппозицию с оппозицией Тригорин — Треплев. На наш взгляд, в сопоставлении героев несколько не доказуема антитеза реализма и модернизма, вроде бы репрезентируемая представлениями героев об искусстве. Фигура Тригорина — очень характерное воплощение многих художественных стратегий эстетизма. Можно начать с указания на его постоянную привычку к моделированию жизненных ситуаций, что становится основной для литературного сюжета и бережно фиксируется в знаменитой записной книжке. Наиболее известен сюжет о чайке, который становится своеобразным «сюжетом будущего» героев, вроде бы точно указывая на дальнейшие судьбы Нины и Тригорина.

Не менее показательна жизнеорганизующая роль тригоринского текста и в случае откровенного признания Нины в своих чувствах к Тригорину. Это осуществляется не напрямую, а через цитату из его книги «Дни и ночи» (снова отметим ее «жизненное», а не «литературное» название): «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее», — и снова вроде бы приводит к необходимому результату. На первый взгляд, Тригорин выглядит типичным модернистским «демиургом» декадентского толка, рассматривающим «реальность» как материал для культуры и имеющим над ней особую власть, то есть занимающимся тем, что исследователь называет «семиотизация действительности» [Смирнов: 25]. Но это не так. Если внимательно проанализировать соотношение тригоринских «сюжетов будущего» с настоящим

будущим героев, то ничего из того, что придумывает и пишет Тригорин, не реализуется. Вернее, общие контуры судьбы примерно совпадают, но получают другое объяснение: в них совсем нет той дешевой мелодраматичности, которая так характерна для писаний героя. Сам Тригорин закономерно предстает до крайности пассивной фигурой. Он не просто ничего не пишет, он никогда не делает первый шаг в отношениях и ждет реакции на него других героев. Символично в этом плане его увлечение рыбной ловлей, максимально сопоставимое с творческой манерой. Рыбалка — самое несамостоятельное из всех видов охоты занятие, требующее как раз терпеливого ожидания и учета случайности. Собственно, сам герой очень точно проговаривает абсолютно пассивный характер рыбалки и степень удовольствия, получаемую от подобного процесса: «Я люблю удить рыбу. Для меня нет больше наслаждения, как сидеть под вечер на берегу и смотреть на поплавок» [Чехов: 17].

Подобным же образом Тригорин «выуживает» сюжеты из жизни, как он выуживает рыбу из озера на самом деле. Более того, когда герой говорит о своем писательском методе, в его словах проявляется характерная именно для эстетизма боязнь зависимости от своего собственного творчества. Можно сказать, что он буквально поработан своим собственным дискурсом, полностью заслоняющим его от жизни.

То есть для Тригорина происходит то, что и должно случиться, — реальность утрачивает свой достоверный и находимый статус, превращаясь в игру без начала и конца. Характерно, что Тригорин, наряду с рыбалкой, ценит театр, важный здесь не в своей художественной, а игровой ипостаси.

Фигура Треплева, напротив, с самого начала связана с панэстетическими устремлениями. Его пьеса о Мировой душе существует не просто на сцене, она как бы вписана в пейзаж, что свидетельствует о попытке преодолеть границу между «природой» и «культурой». Но эта попытка не реализована до конца: эстрада и кулисы здесь слишком ощутимы из-за дилетантского характера постановки, и именно бросающаяся в глаза бутафория и неумелая игра Нины вызывают смех у зрителей. Закономерно, что дальнейшая судьба Треплева является дубликацией судьбы Тригорина. Треплев не сумел порвать со старыми принципами искусства, в итоге отказавшись от своих утопических притязаний и переходя от драматических форм к прозе, где проза является знаком традиции, а драма, как и в многочисленных модернистских концепциях, рассматривается утопически, как органическое искусство будущего. Неудача под знаком эстетического начала — это, конечно же, частный случай неудачи как тотальной фатальности судьбы. У Чехова «его универсальная конфликтная ситуация — это неустроенность жизни человека, противоречие между тем, как живёт, и тем, как бы он хотел жить (А.П. Скафтымов говорит о столкновении сферы данного и желанного, объективного течения жизни и субъективных намерений человека)» [Бурмистрова: 123].

Судьба Треплева — то же движение от панэстетизма к эстетизму: природа и культура не слились в единое новое целое, а существуют по отдельности. Характерный акцент последнего действия: любительский театр заброшен, а гостиная превращена в рабочий кабинет Треплева с указанием на многочисленные книги в ней. Пространство «жизни» (гостиная) становится пространством «культуры» (кабинет с книгами), и Треплев, как и Тригорин, погружается в рутину словесных поисков, испытывая точную такую же зависимость от своего дискурса, правда, пока еще не отработав до конца собственных приемов.

Таким образом, к финалу пьесы оппозиция героев практически снята: «новое» абсолютно неотлично от «старого», погружено в ту же иллюзорность.

Кстати, иллюзорность и нереализованность определяют судьбы не только этих, но и практически всех героев. Недаром единственный, по-настоящему воплощенный в реальности «сюжет будущего» принадлежит совсем не Тригорину и Треплеву, а Сорину. Данный сюжет (человек, который хотел кем-то стать, но в итоге никем так и не стал) легко проецируется не просто на судьбы героев «Чайки», он вообще является магистральным для огромного количества произведений Чехова. Здесь идет речь не просто о человеке, который ничего не добивается в жизни. Это сюжет о нереализованном потенциале: все герои «Чайки» кем-то стали, но это реализация в рамках обыденности, причем у героев часто нет сил признаться себе в этом. Характерный пример — Аркадина, выдумывающая сама себя как великолепную актрису, и более сложный случай Тригорина, который не лишен таланта, но по уже указанным причинам никогда не выйдет за достигнутые пределы. Талант и индивидуальность здесь подменяются успехом у публики, чем так дорожат Аркадина и Тригорин. Но Треплев, тоже постепенно добивающийся признания, показательно не рассматривает это как свидетельство своего дара.

Сюжет о «человеке, который хотел» предугазан уже в самом начале произведения, в пьесе Треплева о Мировой душе, которая гораздо ближе, правда на символическом уровне сопоставления, к реальным судьбам героев, чем все «сюжеты будущего» у Тригорина.

Эта пьеса в самом *начале* произведения говорит о *смерти и гибели* всего живого. Возникает явный парадокс: все прекращается, не успев развиваться. Именно этот смысл важен и в соринском «сюжете будущего». Отсюда невозможность полноценной судьбы героев, что усиливается дублированием сюжетных линий: как Треплев повторяет Тригорина, так и Нина Заречная дублирует Аркадину. «Чехов создаёт символическую персонифицированную образность, превращая каждый персонаж в символ философско-эстетического содержания. Поведение персонажей имеет свой референт не в реальной жизни, а в авторских размышлениях о природе творчества с феноменологической точки зрения» [Черницкая: 12]. Недаром достаточно высокая нота, заданная в начале постановкой Треплева, в последнем акте заменяется действием, тоже коллективного характера, но имеющим крайне сниженный характер. Это игра в лото. Смысл очевиден: вместо пусть наивной, но при этом серьезной попытки воплощения на практике синтеза природы и культуры — азартная игра с ее алеаторикой, абсолютной случайностью, заменяющей собственно искусство. Показательно, что выигрывает в лото не кто иной, как Тригорин, герой, максимально совместимый с контекстом игры как неполноценной реальности.

Но именно в финале наконец-то происходит событие, в корне меняющее установившееся положение вещей. Это самоубийство Треплева. Оно крайне слабо мотивируется в пьесе. Речь может идти о творческом недовольстве собой. По крайней мере, подобная причина кажется правдоподобнее, чем что-то частное. В любом случае в самоубийстве проявляется активность героя по отношению к своей жизни, что противопоставлено пассивности Тригорина. Закономерно, что рыбная ловля (как метафора творчества и символ самого характера) последнего является антитезой настоящей активности Треплева, выраженной в охоте, убийстве чайки, пусть эта активность в прямом смысле смертельна.

Можно указать, какой статус имеет самоубийство Треплева с точки зрения модернистской теории панэстетизма. Так как художественный акт, связанный с этой теорией, воплощается обычно в пределах самого текста, то он имеет мало общего с идеей синтеза природы и культуры и внутренне заключает в себе зерно эстетизма, как пьеса Треплева. Отсюда следует, что полноценное изменение статуса возможно лишь для тех художественных актов, что выходят за пределы текста,

претворяясь в самой личности художника, и это, например, находит свое выражение в символистских теориях жизнотворчества. В случае с Треплевым, «на первый план в сюжете выдвигаются другие аспекты игры, а именно свободное, прагматичное самопроявление человека, символически отражающее реальность» [Разумова: 107]. Поэтому самоубийство Треплева может быть парадоксально оценено как прорыв к реальности, размыкание дурной повторяемости судеб, преодоление доминанты текста над жизнью, а точнее их синтез. Смерть приобретает ценностный момент и противопоставляется миру с его релятивизмом и отсутствием всяких ценностей. Действие художника, объектом которого становится сам художник, неоднократно встречается уже в искусстве XX столетия, и хотя смерть Треплева вряд ли можно назвать удачным выходом из ситуации, она все-таки кладет предел расподоблению и иллюзорности, что так доминирует в «Чайке».

Список литературы / References

- Бурмистрова А.В. Художественные особенности драматургии А.П. Чехова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2011. № 6. С. 121—126.
- (Burmistrova A.V. Artistic features of the dramaturgy of A.P. Chekhov, *Bulletin of the Moscow State Regional University. Series: Russian Philology*, 2011, no. 6, pp. 121—126. — In Russ.)
- Козлова С.М. Литературный диалог в комедии А.П. Чехова «Чайка» // Известия Алтайского государственного университета. 2001. № 4. С. 51—56.
- (Kozlova S.M. Literary dialogue in A.P. Chekhov's comedy “The Seagull”, *News of the Altai State University*, 2001, no. 4, pp. 51—56. — In Russ.)
- Кубасов А.В. Эксплицитная и имплицитная метатеатральность в комедии А.П. Чехова «Чайка» // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2022. № 4. С. 76—95.
- (Kubasov A.V. Explicit and implicit metatheatricality in A.P. Chekhov's comedy “The Seagull”, *Ural Philological Bulletin. Series: Russian Classics: Dynamics of Artistic Systems*, 2022, no. 4, pp. 76—95. — In Russ.)
- Минц З.Г. Об эволюции русского символизма // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. СПб.: Искусство — СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 175—189.
- (Minz Z.G. About the evolution of Russian symbolism, *Minz Z.G. Blok and Russian Symbolism: Selected Works*, St. Petersburg, 2004, Book. 3: The Poetics of Russian Symbolism, pp. 175—189. — In Russ.)
- Разумова Н.Е. Онтология судьбы в драматургии А. П. Чехова // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2006. № 291. С. 103—112.
- (Razumova N.E. Ontology of fate in the dramaturgy of A.P. Chekhov, *Bulletin of Tomsk State University*, 2006, no. 291, pp. 103—112. — In Russ.)
- Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. 203 с.
- (Smirnov I.P. Artistic meaning and evolution of poetic systems, Moscow, 1977, 203 p. — In Russ.)
- Хансен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
- (Hansen-Løve A. Russian symbolism. The system of poetic motives. Early symbolism, St. Petersburg, 1999, 512 p. — In Russ.)
- Черницкая Л.А. Символическое значение образности и ее исторический контекст в системе метатекстуального дискурса драматургии Чехова // *Universum: филология и искусствоведение*. М., 2018. № 10 (56). С. 10—20.

(Chernitskaya L.A. The symbolic meaning of imagery and its historical context in the metatextual discourse of Chekhov's drama, *Universum: philology and art criticism*, Moscow, 2018. no. 10 (56), pp. 10—20. — In Russ.)

Чехов А.П. Полное собрание сочинений в 30 томах. М.: Наука, 1978. Т. 13: Пьесы 1895—1904 гг. 530 с.

(Chekhov A.P. Complete works in 30 volumes, Moscow, 1978, vol. 13: Plays 1895—1904, 530 p. — In Russ.)

THE AESTHETIC CONTEXT OF THE OPPOSITION “NATURE” — “CULTURE” IN THE PLAY “THE SEAGULL” BY A.P. CHEKHOV

Evgeniy E. Proshchin

Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Russian Federation, filnnov@mail.ru

Abstract. The subject of the research is the opposition of nature and culture in Chekhov's play as an expression of the conflict of aestheticism and panæstheticism. The object of the research was one of the most famous works of the writer, namely the play “The Seagull”. The author of the article shows the involvement of the conflict of the play in the aesthetic concepts relevant at the turn of the XIX—XX centuries. Special attention is paid to the similarities and differences of Chekhov's artistic method in its simultaneous attraction-repulsion from the concepts of modernism gaining popularity. The key direction of the research is the analysis of the antithesis of the images of Trigorin and Treplev in the context of the concept of fate creatively proposed by the writer in the play. The novelty of the research lies in the proposed idea of the inevitable repetition of fate due to the inevitability of the culture dominant in the life path of the heroes. The article for the first time raises the question of the conceptual impact of the creative dominant on the biography of the characters of the play as a negative triumph of aestheticism and the only possible way to overcome it. The figurative and motivic aspects were analyzed in detail, which allow for the revealing the dynamics of changing the panæsthetic prerequisites of fate to their realization in the spirit of aestheticism as the destruction of the harmonious relationship of natural and cultural principles. Special attention is paid to the creative component of the characters, actualizing the meta-textual level of the play.

Keywords: drama, culture, nature, theater within a theater, Chekhov

For citation: Proshchin E.E. The aesthetic context of the opposition “nature” — “culture” in the play “The Seagull” by A.P. Chekhov, *Ivanovo State University Bulletin, Series: Humanities*, 2023, iss. 4, pp. 31—37.

Статья поступила в редакцию 28.03.2023; одобрена после рецензирования 05.04.2023; принята к публикации 04.10.2023.

The article was submitted 28.03.2023; approved after reviewing 05.04.2023; accepted for publication 04.10.2023.

Информация об авторе / Information about the author

Прошин Евгений Евгеньевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, г. Нижний Новгород, Россия, filnnov@mail.ru

Proshchin Evgeniy Evgenievich — Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor of the Department of Russian Literature, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russian Federation, filnnov@mail.ru