

*Pro настоящее*

Виктор ГУЛЬЧЕНКО  
**ТЕНЬ ЧАЙКИ**

«Чайки» Антона Чехова, Ричарда Баха и «Птицы» Дафны Дю Морье и Альфреда Хичкока

Чем выше летает чайка –  
тем дальше она видит.  
*Ричард Бах. «Чайка по имени Джонатан Ливингстон»*

«На птиц что-то нашло...»  
*Дафна Дю Морье. «Птицы»*

Что-то нашло на птиц или все же, прежде всего, на людей? Вот корневой вопрос, в поисках ответов на который мы можем сопоставлять чеховскую пьесу с рассказами-притчами и притчей-фильмом, появившимися уже в послечеховское время.

«То, что он поначалу принял за буруны, были белые чайки, – читаем мы в рассказе “Птицы” Дю Морье. – Сотни, тысячи, десятки тысяч... Они поднимались и падали вместе с волнами, держа головы по ветру, будто мощная боевая флотилия, бросившая якорь в ожидании прилива. Чайки заполняли все видимое пространство. Они двигались развернутым строем, бесконечными, тесно сомкнутыми рядами, колонна за колонной. Будь на море штиль, они покрыли бы белым облаком весь залив, голова к голове, тело к телу. И только восточный ветер, нагонявший высокие волны, по временам скрывал их от глаз»<sup>1</sup>.

Море и чайки неожиданно воссоединились в такой вот буквальный образ: море чаек – ведь их, действительно, собралось здесь целое море. Произошло гигантское умножение символа, его грандиозная мутация. Кажется, к той одной случайно убитой больше ста лет назад чайке прибавились все народившиеся за это время новые особи – и вот теперь эти, живые, мстят за ту, мертвую.

И вовсе не случайно, например, в спектакле «Вишневый сад», над которым довелось работать, прогуливаясь по полям Шарлотта возвращается к концу второго акта не только с ружьем, но и с подстреленной из него случайно чайкою: *та самая Чайка* тут выступает в качестве призрака – *тени Чайки*. Напоминание о *той самой Чайке* представляется уместным именно в момент, когда уже прозвучал в первый раз «звук лопнувшей струны» и исполнил свое краткое соло Прохожий.

«Согласно поверью, – указывает Л. Карасев, – убитая чайка приносит несчастье. Треплев застрелил чайку, не скрывая своей готовности разделить ее участь и быть убитым самому. Так и случилось: погибшая птица сделала все, чтобы наказать убийцу. Чеховская “Чайка”, увиденная таким образом, становится историей осуществившейся мести, историей о преступлении и наказании»<sup>2</sup>. «В “Дяде Ване” или “Вишневом саде”, – добавляет далее исследователь, – в подобных

<sup>1</sup> Дю Морье Д. Птицы. // Монте Верита. СПб., 2004. С. 18–19.



<sup>2</sup> Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001. С. 208.

## Чехов в начале тысячелетия

положениях есть хотя бы намек на то, что "наказание" как-то соотносено с "виной". В "Чайке" же бессмысленность и жестокость жизни явлены с наибольшей резкостью и решительностью<sup>3</sup>. Так вот, эти самые мотивы бессмысленности и жестокости жизни сближают старую чеховскую пьесу с относительно новыми рассказом Дю Морье и в еще большей степени, с фильмом Хичкока. Иногда даже начинает казаться, что кинематограф Хичкока весь вышел из чеховских «Чайки» и «Вишневого сада», как русская литература – из гоголевской «Шинели». «Звук лопнувшей струны» из «Вишневого сада», равно как и грозный вестник его Прохожий, – есть резко усиленный сигнал бессмысленности и жестокости жизни. Финал «Вишневого сада», как известно, подводит нас к порогу трагедии: в наглухо заколоченном доме забывают старого человека – чистой воды триллер.

Получается, что в чеховской пьесе «Чайка» намечалось, а в «Вишневом саде» умножилось и закрепилось то, что еще не произошло, но что, увы, вполне может когда-нибудь произойти. И произойдет: «...прислушиваясь к треску расщепляемого дерева, Нат (герой рассказа Дю Морье – В.Г.) думал о том, сколько же миллионов лет в этих жалких птичьих мозгах, за разящими наотмашь клювами и острыми глазами, копился всеокрушающий инстинкт ненависти, который теперь прорвался наружу и заставляет птиц истреблять род человеческий с безошибочным автоматизмом умных машин»<sup>4</sup>. Данный инстинкт ненависти мог бы, наверное, объяснить тот же чеховский Астров, на чьи экологические воззрения ныне все чаще

стали ссылаться, столкнувшись с хищническим отношением человека к природе: она-де, мол, и мстит теперь за причиненный ущерб. Все это, конечно, так – но стоит ли ради подобных утверждений писать пьесы или рассказы, ставить спектакли, снимать фильмы? Зачислять Астрова, а вместе с ним и Чехова в публицисты – дело мало полезное.

Треплевские «люди, львы, орлы и куропатки» трансформировались в другом уже рассказе Дю Морье «Доля секунды» в гадюку (милейшая няня), ястреба (муж Маде Уэст), лань (сама Маде Уэст), которую окружающее ее хищное зверье выбрало сегодня на ужин. Надо ли говорить, что в столь идеальных условиях естественного отбора, напрочь исключаящего такое понятие, как «жестокость», завтра в качестве следующего ужина может быть выбран каждый... И тогда рано или поздно «холодно, холодно, холодно», «пусто, пусто, пусто» и уж, тем более, «страшно, страшно, страшно» неминуемо сделаются приметамы самой что ни на есть будничной реальности. Кстати, говорят, что ужас рассказа Дафны Дю Мюрье воплотился не только в фильм, но и в самую жизнь: не так давно, в 2001-м году, на сына писательницы и его жену действительно напала стая обезумевших чаек. (Быть может, птицы тем самым «отблагодарили» их за написанный матерью рассказ – кто знает...) Не случайно и фильм Хичкока не имеет привычного титра «Конец», а как бы завершается вселяющим новые тревоги многоточием. А чем, скажите, заканчивается чеховская

<sup>3</sup> Там же. С. 213.



<sup>4</sup> Дю Морье Д. Указ. соч. С. 57–58.

«Чайка»? Константин Гаврилович только что застрелился; мать его еще не ведаёт об этом; Нина пока тоже – да она и без того, кажется, навсегда вышиблена из благополучной колеи жизни; Сорин не сегодня-завтра умрет; Маша уже давно несчастна и, не смущаясь, носит траур по своей жизни; Полине Андреевне уже никогда не быть обласканной Дорном и т.д. и т.п. – одним словом, на «пять пудов любви» тут приходится двадцать два пуда несчастий. Чучело чайки, извлеченное из шкафа, настаивает быть возвращенным из небытия – оно нуждается в неременном признании в людской памяти. В качестве «скелета в шкафу» чучело таит в себе не тайные, а явные угрозы. Предфинальная сцена последней встречи Треплева с Ниной выглядит уже не абстрактным «декадентским бредом», как фрагмент его спектакля о Мировой душе, а самой что ни на есть мистической явью, своего рода печальным завершением того старого спектакля. Сцена выдержана в духе шекспировского явления тени отца Гамлета: Нина тоже возникает в этот ненастный осенний вечер, словно *тень Чайки*. И все, заметьте, подготовлено к тому: буйствует, негодует природа, жалкие остатки былой сценической площадки на берегу озера пугают и видом своим, и тревожными звуками, рождаемыми набегующим ветром. Кажется, вот-вот оживет чучело чайки... Близится миг расплаты. Стремительно растет тревога Треплева, объяснимая, как замечает В. Карасев, тем, что чеховский герой полагал, будто «история с чайкой ушла в прошлое, а оказалось, что *убитая птица все это время находилась рядом с ним в одном доме*»<sup>5</sup>. По мысли

Л. Карасева, «мертвая чайка вполне реально, а не только символически – через Нину и Тригорина – влияла на ход событий. А уж когда она объявлялась на сцене сама, то это были явления самой смерти. В первый раз, стоя возле убитой чайки, Треплев пообещал убить себя; во второй, когда чучело достали из шкафа, исполнил свое обещание. Мертвая чайка была не какой-то отвлеченной идеей или символическим воспоминанием – она была абсолютно реальна и все время находилась рядом с людьми в самом центре дома»<sup>6</sup>. Эту «абсолютную реальность» чайки хочется, однако, поставить под сомнение: реальное чучело реальной чайки на сцене – все-таки *образ* птицы, а не сама птица. Другое дело, что на чайку здесь, действительно, возложены функции «скелета в шкафу», что условность эмблемы совпала с безусловностью ее воплощения у самого автора пьесы, что здесь «носителем исходного смысла была птица»<sup>7</sup>.

Функцию «скелета в шкафу» Чехов, между прочим, возлагает и на Нину Заречную: именно она, *тенью Чайки* появившись в четвертом акте пьесы, подтолкнет Треплева к гибели.

Есть, правда, одно огорчающее обстоятельство: за гибель Нины – Чайки в поэтическом смысле выпало ответить Треплеву; а почему бы Тригорину не ответить за реальные страдания Нины, буквально взятой беллетристом-трудоголиком когда-то на карандаш, а потом так безобразно дописавшим сюжет о ней в самой жизни!? Нашему мастеру слова всё нипочем: страдать выпало другим, ему же доверено судьбою лишь *описывать* их страдания – и никакой жареный петух

<sup>5</sup> Карасев Л. В. Указ. соч. С. 211.

<sup>6</sup> Там же. С. 237–239.

<sup>7</sup> Там же. С. 240.



## Чехов в начале тысячелетия

или, тем более, живой его пока за это в темечко не клюнул...

По сути, в этой чеховской пьесе действуют несколько «птиц» – сюда с разной степенью условности можно причислить, помимо Нины, и Аркадину<sup>8</sup> и, наверное, Машу, уже не говоря о *той самой Чайке*, которую подстрелил Костя. Все они, в конце концов, и «заклюют» героя. А тот же Сорин, «человек, который хотел»? Он тоже, по существу, есть *не случившаяся Чайка*.

Если же полагать Нину Чайкой *случившейся*, то тогда она, некогда случайно убитая, появляется в четвертом действии пьесы уже как *предвестница смерти*, настаивая на отмщении, коря за содеянное. Акт вынужденной агрессии Чайки есть следствие людской жестокости и несправедливости. Этот «сюжет для небольшого рассказа» получил многократное развитие и продолжение в литературе и искусстве XX века и, обретая к тому же множе ство все новых трактовок, уже давно сделался *большим – романным, эпическим* сюжетом.

В пьесах «провозвестника Чехова» происходит процесс осознания героями своей судьбы, когда-то знакомый античной трагедии, а в XX веке вслед за Чеховым продолженный Джойсом, Прустом, Фолкнером, Маркесом, драматургами «театра абсурда».

XIX век стал последним столетием, удерживавшим массовое сознание обитателей нашей планеты в пределах земного пространства.

К началу XX века сознание это было уже достаточно подготовлено, чтобы признать решительно обновленный взгляд человечества на себя. Взгляд не по принципу зеркального отражения, а как бы со стороны – третьим зрением. Если

под первым полагать взгляд снаружи, а под вторым – взгляд изнутри. Минувший век был веком Чехова и Эйнштейна.

Чехов повел свой поиск «относительности» при участии, в частности, Треплева и осуществил его наиболее полно в «Вишневом саде», первой классической пьесе «театра абсурда».

Декадент Треплев в присутствии беллетриста Тригорина попытался вывести у символиста Чехова художественную формулу Мировой души. Получилось любопытно, но «холодно» и «пусто».

Формула так и осталась формулой.

У беллетриста Тригорина было основание чувствовать свое несомненное превосходство над декадентом Треплевым: Косте так и не удалось превзойти старшего товарища по литературному цеху – он потерпел профессиональное поражение. Но Треплев, кем бы, собственно, он ни был, пошел аккуратно гамлетовским путем: стал доискиваться смысла жизни.

Устроивший «мышеловку» для других, Треплев попал в нее сам.

Сцена «мышеловки», подразумеваемая в «Чайке», лишь отталкивается от Шекспира, поддерживаясь неким фабульным сходством. Далее же внимание автора концентрируется не на любовных приключениях матери и ее «милого друга», не на новых формах искусства, а на новых, Треплеву пока еще непонятных *формах самой жизни*.

Опус Константина Треплева о Мировой душе – по сути, есть развернутое в непонятные, вычурные слова о людях, львах, орлах и куропатках *предупреждение*, посылаемое нам Мировой душой из самих недр бытия. Хочется назвать его *упреждающим предупреждением*. Это

<sup>8</sup> М.Ф. Мурьянов в своей работе «О символике чеховской "Чайки"», в частности, пишет: «... по смутным намекам античных авторов, им был известен архаический миф, согласно которому Пеласг, первый человек на земле, куда много поколений спустя пришли древние греки, был сыном Ларисы, чайки. Этот не поддающийся реконструкции догреческий миф не входил в хрестоматию гимназий, но сведения о нем были вполне доступны наиболее образованным современникам Чехова». См.: Чеховиана: Полет «Чайки» // М., 2001. С. 218.

## Pro настоящее

сигнал тревоги, позднее изысканно оформленный Чеховым в виде «звука лопнувшей струны».

Последняя пьеса Чехова «Вишневый сад» заканчивается началом нового движения – движения в никуда, в будущее, которого нет, где «холодно» и «пусто», где, видимо, и обитает Мировая душа...

Если полагать век «Чайки» *случившимся веком*, то нельзя не признать в Треплеве одного из центральных персонажей этого века – как личность, традиционно оппозиционную торжествующему искусству и торжествующему быту.

Мейерхольд, игравший Треплева в театре, и Треплев, которого Мейерхольд, в сущности, воплощал в жизни, с течением времени слились в некий двуединный образ человека-художника и художника-человека. Образ настолько живой и объемный, что он и поныне способен пленять вечной своей неразгаданностью.

«Треплев, – указывает английский биограф Чехова Д. Рейфилд, – не одним Чеховым выдуман. Он представляет собой полупародию, полусилуэт декадентства, которое решило, по словам Акселя, героя Вилье-де-Лиль-Адана, что “Жить – слуги будут жить за нас”. То есть точно так, как хозяйева и слуги в “Вишневом саде”»<sup>9</sup>.

Если довести до логического конца эту декадентскую обращенность не во-вне, а во-внутри себя, то получится, что «жить» – это вообще удел исключительно «слуг» и, шире, любых представителей «ненавистной эпохи мерзких рож» (*Des Esseintes*)<sup>10</sup>, а *наслаждаться жизнью*, на равных взаимодействовать с нею – привилегия «хозяев», то бишь символистских художников, признающих лишь одну

природу – природу творчества. По их не просто мнению, а убеждению: не жизнь богаче выдумки, а напротив – выдумка много богаче и перспективней жизни. Это «слугам» достаточно – жить, «хозяевам» же выпало несравненно большее – играть с жизнью.

Обнаруживая разницу между раннеромантическим и позднеромантическим, или символистским, мышлением в литературе, выражающуюся, прежде всего, через отношение к природе, исследователь творчества западных символистов В.М. Толмачев отмечает: «Если ранний романтизм немислим без опоры на натурфилософию и ее аллегоризм (предполагающий, по слову У. Блейка, познание макрокосма через микрокосм – Абсолюта через “песчинку” и “чашечку цветка”), то поздний вовлечен в бунт против естества, против *natura naturans* (то есть природы естественной). Символизм явно предпочитает “сотворенную природу” (*natura naturata*), в “зеркало” которой, созданное согласно воле художника, должно смотреться бытие, тронутое “грехом несовершенства”»<sup>11</sup>.

В начале 1880-х во французской культуре достигает своего пика бунт против позитивистских доктрин и выросших на их основе литературных течений – натурализма и реализма. Антипозитивистская реакция в литературе выразилась, в свою очередь, в двух основных формах – декадентской и символистской, сосуществовавших по принципу притяжения-отталкивания<sup>12</sup>. В частности, по замечанию Г.К. Косикова, сентименталистской и романтической «прекрасной душе» противопоставлялась так называемая декадентская «душа»

<sup>9</sup> Рейфилд Д. Чеховские дендрофилы и дендрофобы // Чеховиана: Мелиховские труды и дни. М., 1995. С. 80.

<sup>10</sup> *Des Esseintes – zeroй-декадент* из романа К. Гюисмана «Наоборот»

<sup>11</sup> Толмачев В.М. Утраченная и обретенная реальность // Наоборот. Три символистских романа. М., 1995. С. 435.

<sup>12</sup> См.: Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символизм и Лотреамон // Поэзия французского символизма: Лотреамон. Песни Мальддорора. М., 1993.

## Чехов в начале тысячелетия

(ключевое для лирики «конца века» слово).

«Разница же между обоими литературными направлениями ярче всего проявлялась в том, – указывает далее Г.К. Косиков, – что декадентская “душа” стремилась всеми силами отгородиться от отвратительной для нее действительности, замкнуться в собственной скорлупе, изолировавшись даже и от чужих “душ” (если она и хотела контакта с людьми, то прежде всего такого, при котором “другие” должны тебя понимать, а не ты – понимать других), тогда как символистская “душа”, напротив, мечтала не о том, чтобы отвергнуть мир, а о том, чтобы его превозмочь, томилась по воплощенности, искала слияния индивидуальных “я” как друг с другом, так и с “душою мироздания” (по Треплеву, с Мировой душой. – В.Г.), тем самым противостоя имморалистическим, а зачастую и разрушительно-нигилистическим настроениям “упадочников”<sup>13</sup>.

«Провозвестником литературы завтрашнего дня», по запоздалому определению Андре Жида (1925), стал, в частности, Лотреамон (литературный псевдоним), он же Изидор-Люсьен Дюкасс, написавший свои знаменитые «Песни Мальдорора» в возрасте Треплева. Да и опыт, отразившийся в его «Песнях...», был, прежде всего, великолепным отражением предельной начитанности – это был именно книжный, а не житейский опыт.

Европейский литературный романтизм сделался у Лотреамона объектом подражания и стилево оформился в виде так называемой «утрированной имитации». Судите сами:

«...Жуткая зимняя ночь стоит над миром – ночь, когда буйствуют враждебные стихии, когда в ужасе трепещут смертные, когда юноша, если он таков, каким был в молодости я сам, замышляет жестокую расправу над своим другом. И воет ветер... твой голос, ветер, унылый вой, наводит тоску на человека: человек и ветер – божьи дети; в последний мой миг на этом свете, о ветер, промчи меня, как тучу, на своих скрипучих крыльях – пронеси над миром, так жадно ждущим моей смерти. Чтоб я тайком полюбовался напоследок обилием примеров злобы человеческой (приятно, оставаясь невидимкой для своих собратьев, поглядеть, чем они занимаются).

Орел и ворон, и бессмертный пеликан, и дикая утка, и вечный странник-журавль – все встрепетутся в поднебесье, задрожат от холода и при ликующих вспышках молний увидят, как проносится чудовищная, ликующая тень (курсив наш. – В.Г.) Увидят и замрут в недоуменье. И все земные твари: гадюка, пучеглазая жаба, тигр, слон; и твари водяные: киты, акулы, молот-рыба, бесформенные скаты и клыкастый морж – воззрятся на сие вопиющее нарушение законов природы. А человек, стена, трепещущая, падет на землю ниц. Уж не потому ли, что я превосхожу вас всех в жестокости, против которой я и сам бессилён, ибо она врожденная, – не потому ли вы простирались предо мною во прахе? Иль я кажусь вам невиданным доселе небесным знамением, вроде роковой кометы, окропляющей кровью тьму крошечной ночи? (И правда, из моего огромного и черного, как гроздовая туча, тела на землю льется кровь.) Не бойтесь, дети мои, я не прокляну

<sup>13</sup> Там же. С. 30–31.

вас. Велико зло, что вы причинили мне, велико зло, что причинил вам я, – слишком велико, чтобы оно могло быть преднамеренным. Вы шли своим путем, а я – своим, но одинаково порочны были эти пути. Столкновение двух подобных сил было неминуемо и оказалось роковым для вас и для меня...»<sup>14</sup>.

Не правда ли, сильно напоминает ет опус Константина Треплева? \*

Сопоставление этого сочинения с «Песнями Мальдорора» (написанными в 1869-м, но широко изданными лишь в 1890-м), равно как и фигур их авторов, нуждается в специальном рассмотрении, пока же ограничимся лишь этим примером. К тому же не стоит забывать и того обстоятельства, что пьеса Треплева «только отчасти может вменяться Чехову, сочинившему ее ради обрисовки своего персонажа, – Чехов отвечает за пьесу Константина Треплева не более, чем Пушкин за стихи Владимира Ленского»<sup>15</sup>; Чехов, как мы знаем, «отвечает» еще и за сочинения беллетриста Тригорина.

«...в "Чайке", – как подчеркивает В. Карасев, – произошла вещь действительно небывалая: исходный импульс, который по законам "нормального" повествования должен был раствориться, метафоризироваться, уйти в "содержание", никуда не исчез. Убитая чайка возродилась не только символически – в Нине Заречной, но и вполне реально: в нужный момент она вышла из шкафа и сделала свое дело»<sup>16</sup>.

Столь же очевидной реальностью становится жестокое поведение птиц в рассказе Дю Морье и фильме Хичкока. Наибольший ужас вселяет как раз неожиданно повсеместно воцарившаяся будничность происходящего: невероятное

исключение буквально на наших глазах становится единственно возможным правилом. Слабенькая надежда на то, что «заграница (в данном случае Америка) нам поможет», тает, не успев окрепнуть. И очень скоро не остается сомнений, что все птицы на земле теперь будут вести себя так – и только так. Америка тут не спешит помочь и самой же себе, ибо действие фильма Хичкока перенесено из Англии как раз в Америку, в калифорнийскую глухомань, на берег залива – идеальное место для тех же чеховских «сцен из деревенской жизни». (Кстати, примерно в этих же местах однажды, прогуливаясь по туманному берегу калифорнийского канала Белмонт Шор, другой американский писатель Ричард Бах услышал голос, который произнес слова: «Чайка по имени Джонатан Ливингстон».) Усадебное местоположение дома, где происходит действие чеховской «Чайки», сохраняется, по существу, и в картине Хичкока, который сам пояснил это так в своей беседе с Франсуа Трюффо: «Я инстинктивно чувствую, что страх можно усилить, обособив дом, так что некуда будет обратиться за помощью». Ряд эпизодов его фильма, где запершиеся в доме люди обороняются от птичьих атак, напоминают нам сцену последней встречи Нины Заречной и Треплева (четвертый акт пьесы).

В сюжете фильма Хичкока люди изрядно потеснили птиц. Хичкок, если можно так выразиться, «очеловечил» рассказ Дю Морье: у нее люди и птицы существуют как бы в параллельных мирах, которые вдруг пересекаются самым трагическим образом; в фильме Хичкока, как и в пьесе Чехова, птицы вмешиваются во взаимоотношения людей,

<sup>14</sup> Там же. С. 295–296.

\* Подсказано С.М. Бархиным.

<sup>15</sup> Берковский Н.Я. Литература и театр. М., 1969. С. 140.

<sup>16</sup> Карасев Л.В. Указ. соч. С. 214.

Д. Дю Морье



## Чехов в начале тысячелетия

пытаются, пускай и самым беспардонным образом, *соучаствовать* в их жизни. Хичкоковские чайки много ближе чеховской Чайке, чем пернатые персонажи Дю Морье.

Чайки Хичкока наказывают людей за их вину перед другими людьми, тем самым как бы пытаясь предотвратить их предстоящие недобрые поступки. Первый налет птицы на героиню фильма, красотку Мелани (Типпи Хедрен), легко истолковать как своего рода жест предостережения; далее фигурируют еще два подобных жеста, несколько более ощутимых; но у в своем поведении не ведают пощады – более всего здесь достается детям и женщинам. И это – не случайный мотив. Хичкоковская версия рассказа Дю Морье выполнена в жанре изящной мелодрамы в ажурной оправе саспенса: с одной стороны, действие картины напоминает старые, добрые «Римские каникулы», с другой же стороны – элегантен, как сам создатель фильма, «ужастик», приключившийся вдруг в уик-энд в калифорнийском «медвежьем углу» Бodega Бей.

Для поддержания данной сюжетной конструкции авторы фильма вводят еще одну группу пернатых – пару неразлучников. Эти птицы, купленные в зоомагазине в подарок Кэти, малолетней сестре героя фильма Митча Бреннера, – *хорошие* птицы. Во всяком случае, пока они в клетке.

Остальные же птицы, вольно перелетающие куда угодно, оказываются вдруг злейшими врагами людей. Может, у них в птичьем их мире, все дело тоже в «воле», которая, по неколебимому убеждению чеховского Фирса, равнозначна «беде»?..

Леонид Зорин в новом своем монологе «Он», написанном от лица Чехова, выразится так: «Русская жизнь не любит свободы, ибо свобода творит судьбу – отдельную, а порой и единственную. Русская жизнь любит общность, ценит оседлость, не терпит странничества, лес ей всегда милей, чем степь»<sup>17</sup>.

В аллегорической поэме персидского автора Аттара «Беседа птиц», появившейся около 1175 года, стаи птиц, ведомые мудрым удодом, отправляются в путешествие на гору Каф, дабы обнаружить там Симурга, своего повелителя, – некую вещую птицу, наделенную наивысшими полномочиями. Преодолев множество препятствий на своем пути и, в частности, семь долин – «долину искания», «долину любви», «долину познания», «долину удовлетворения», «долину единения», «долину экстаза» и достигнув наконец «долины исчезновения», – они с изумлением обнаруживают, что Симург – это они же сами, оставшиеся в живых тридцать птиц (в переводе с фарси, кстати, «си мург» и означает «тридцать птиц»). Чеховскую Чайку тоже хотелось бы отнести к числу этих *последних* тридцати птиц, но сюжет самой пьесы тому сопротивляется.

«Беседа птиц» – это, по замечанию исследователя, «один из самых оригинальных каламбуров в персидской литературе, превосходно выражающий тождество души с Божественной сущностью». Впоследствии древняя легенда о царе птиц Симурге найдет отражение и в других литературах, например, уже в наши дни она будет сходным образом пересказана Борхесом в «Книге вымышленных существ». А Питер Брук перенесет ту же «Беседу птиц» на театральную

<sup>17</sup> Зорин Л. Он // Знамя, 2006, № 3. С. 7–8.





сцену – его заинтересует язык, на котором общаются птицы, – птичий язык. «У зова каждой птицы, – напишет потом режиссер, – свой звук и ритм, не имеющие точного эквивалента в музыке, и это лишает слушателя каких-либо ассоциаций. Подаваемые ими сигналы необычайно точны, повторяемые призывы никогда не бывают одинаковыми, один зов тесно увязан с другим»<sup>18</sup>.

Стаи птиц, прорывающиеся к истине ценою многих и многих жертв, кажется, мало походят на агрессивных пернатых своих сородичей, изображенных в рассказе Дю Морье и фильме Хичкока. На поэтическом языке выражение «увидеть Симурга» означает осуществить несбыточную мечту. А если представить себе, что охваченные хищническим инстинктом, птицы Дю



Морье и Хичкока приносили себя в жертву как раз ради познания, во имя *познания*? Такое предположение может показаться обидным людям, ставшим жертвами птиц на их пути к *познанию*.

Быть может, в «Птицах» Дю Морье и Хичкока сам фантомный

Кадр из фильма А. Хичкока «Птицы»

А. Хичкок, мастер саспенса

<sup>18</sup> Брук П. *Нити времени*. М., 2005. С. 263.

## Чехов в начале тысячелетия

Симург, никому не видимая вещая птица, приняв на время акции конкретный реальный облик, всю массу трехсоттысячеклювого, шестисоттысячекрылого своего существа обрушил вдруг на людей, нарушивших что-то чрезвычайно важное во взаимоотношениях с окружающим их миром. А пьеса Треплева о Мировой душе (или, если хотите, все о том же вещем Симурге) и живописует нам то, что осталось после великого нашествия птиц – после осуществления справедливой возмездия.

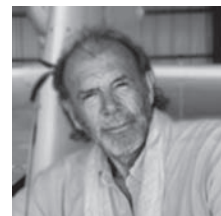
Можно сказать, что в мире пьесы Чехова «Чайка», как и в указанных произведениях Баха и Дю Морье, летают, действуют, присутствуют «лишь алхимические птицы – птицы-символы, видимые другим чувством – слухозрением». Именно таких птиц обнаружила исследовательница творчества А. Введенского в его сочинениях<sup>19</sup>. В алхимических текстах, как указывает она, мы встречаем многообразие животных символов, сходных (что важно для нас) с описанными в «Мировой душе» Константина Треплева, – красных львов, белых орлов, оленей, единорогов, крылатых драконов и змей. «Но именно птицы, – пишет далее И. Антанасиевич, – являются основными символическими фигурами, на которые опирается процесс трансформации. Алхимики использовали традиционные для мифологии образы птиц в качестве символов для описания алхимического преобразования, поскольку птицы представляют собой переход от физического (земля) к метафизическому (небо). Птицей алхимик обозначал душу, устремляющуюся вверх, освобождающуюся от плена тела, взыскующую небесного

света, душу, которая, тем не менее, должна вернуться в земное сознание по завершению медитативного опыта. Символизируя переход между физическим и духовным мирами, птицы выражают определенный архетипический опыт, с которым сталкивается душа, проходя этапы алхимического преобразования – от нематериального к материальному»<sup>20</sup>.

В произведениях Чехова и Дю Морье присутствует взгляд с земли на небо, у Баха, напротив, взят абсолютно иной ракурс – он взглядывает на землю с неба: небеса, по мысли Баха, это не место и не время, небеса – это достижение совершенства<sup>21</sup>. Эта оппозиция земли и неба красноречивым образом отзывается в нравственных терзаниях Треплева, тождественных, на что указывал сам автор, страданиям Гамлета, – она так распределяется в поэтической структуре чеховской и шекспировской пьес: Константин уподобляет свое несчастье «высохшему озеру», утекшему вдруг в землю; Гамлет же в аналогичной ситуации воспринимает небо, эту «величественную кровлю, сверкающую золотым огнем», как «смешение ядовитых паров» (пер. А. Кронеберга).

Чехов и Дю Морье наблюдают происходящее глазами людей, Бах – глазами Чайки. Отсюда выстраивается и принципиально другая система уподоблений, к которым прибегают автор повести-притчи и ее герой Чайка Джонатан Ливингстон.

«Чайка» Ричарда Баха безоглядно бросает вызов пространству и времени – и в этом смысле, в сопоставлении с той же чеховской «Чайкой», она ощутимо полнее наполнена атмосферой *полета*. «Линия



Р. Бах

<sup>19</sup> Антанасиевич И. Птицы в творчестве Введенского // *Toronto Slavic Quarterly*. № 12, Spring 2005. – [www.utoronto.ca](http://www.utoronto.ca).

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Бах Р. *Чайка по имени Джонатан Ливингстон*. СПб., 2004. С. 75.

## Pro настоящее

полета символически соединяет небо и землю, взлетает в свет», – пишешь<sup>22</sup>. Уровни полета, по мысли исследователя, предстают у Баха ступенями физического и духовного совершенства, этапами посвящения в полноту бытия как реальности космического. Там, где «скорость – это мощь, скорость – это радость, скорость – это незамутненная красота»<sup>23</sup>, происходит чудо, суть которого в трансформации личности, мира, судьбы<sup>24</sup>. *Полет* в притче Баха становится единственно верной формой существования вообще, фактически он уподобляется самой жизни.

«После победы над пространством остается только Здесь. А после победы над временем – только Сейчас», – читаем мы у Баха. В чеховской же пьесе мы имеем дело с *Там* и *Всегда*, что значительно расширяет границы пространства и времени, но затрудняет, соответственно, путь к победе, если таковая в данном случае вообще возможна. Повесть Баха энергично устремляет нас в некие наднебесные выси, где, казалось бы, ощущение свободы априорно должно быть много полнее, равно как и много больше поводов для воодушевления здесь должно обнаруживаться. Но не тут-то было.

У Баха идет речь не просто о соседнем с Землю пространстве, а о внеземном, если хотите, *потустороннем*, *другом* мире, находящемся в *другом* измерении, где только и возможно во всей полноте ощутить разницу между независимостью человека и независимостью неба. Вот почему историю баховского героя уподобляют истории Бодхисатвы – буддийского святого, который, освободившись от пут земных обязательств, обнаружил

в себе, однако, *другие* силы – силы высшего порядка, побудившие его вернуться обратно, дабы помочь страждущим своим сопланетянам. И вот почему возникает соблазн соотнести ведущий мотив этой повести с финальным монологом чеховской Сони из «Дяди Вани»: «Мы отдохнем! <...> мы увидим все небо в алмазах». Герой Ричарда Баха а его как раз и увидел – но «небо в алмазах» не становится тут конечной субстанцией, автор прокладывает лоцию пути своего героя все выше и выше, пока того, как и вышеуказанного буддийского святого, не потянет на грешную Землю – туда, где он категорически не поладил с «общностью», то бишь со Стаей.

Чайку Заречную тоже, в конце концов, потянет обратно, но она вернется туда потерянной и обессиленной, сбившейся с пути. Чайка же Джонатан возвратится на Землю полным энергии дальнейшего совершенствования, почерпнутой им из недр инобытия. Покинув Землю *учеником*, он отправится в обратный путь *учителем*.

Совершенство достигается обретением знания, полагает Ричард Бах. Процесс этот практически бесконечен, – и счастлив тот, кто хоть однажды поучаствует в нем.

Добавим еще и то, что герой повести Баха – пернатое существо *мужского рода*.

Из этой пары – чеховской Чайки по имени Нина Заречная и баховской Чайки по имени Джонатан Ливингстон – могла бы, наверное, образоваться крепкая литературная семья, если бы они не летели, так сказать, в прямо противоположные стороны: Нина – вниз, Джонатан – вверх.

<sup>22</sup> Курбатов С. Полет и космос. Горизонт литературно-философской интерпретации // [www.proza.ru](http://www.proza.ru). 2005/04/15.

<sup>23</sup> Бах Р. Указ. соч. С. 33.

<sup>24</sup> Курбатов С. Указ. соч.

## Чехов в начале тысячелетия

«Я – чайка, я люблю летать», – так осознает Джонатан свое предназначение.

«Я – Чайка!» – откровение чеховской героини достигнет спустя полвека пределов маленькой повести американского автора. И кто возьмется теперь отрицать, что «Мировая душа» в осознании другой чеховской Чайки по имени Константин не есть попытка прорыва в те же самые доступные Чайке Джонатану околоземные миры или, скажем еще и так, не есть поиск все того же Симурга с преодолением семи долин страданий, где и «холодно, холодно, холодно», и «пусто, пусто, пусто», и «страшно, страшно, страшно»?..

У Чайки по имени Константин менее завидная судьба, нежели у его баховского потомка Джонатана. Константин осилит лишь малую часть этого поистине тернистого пути и погибнет, как и большинство тех, кто не попал в заветное число «си мург» – тридцать.

31-й он или 2615-й – не суть. Он не преодолел великого пути познания. Он, как и Нина, *предал полет, дрогнул*. Вот почему каждый из них к концу сюжета – носитель уже другого символа: не Чайки, а *тени Чайки*. Вместе с тем только они двое оказались способными к полету – это и выделило их в человеческой Стае, сделало «птицами-единомышленниками».

В стихотворении уже цитированного С. Курбатова есть такие строки:

*...Уходит время в черную дыру,  
Ложатся блики солнца поутру  
Морщинами на лица дороге.  
И пробираясь через ворожбу,  
Я понимаю: и мою судьбу  
Холодным ветром к берегу  
причалит.  
И кто-то отзовется на печаль  
В момент, когда бессмысленно крича  
В морской песок уходят тени  
чаек...<sup>25</sup>*

Только что сказанное не отрицает, однако, самой необходимости полета, стремления воспарять к инонебесным высям. Любое другое поведение сродни поведению земных учеников Джонатана, которые искренне не могли себе представить, что «полет идей – такая же реальность, как ветер, как полет птицы».

Разумеется, соотносимые с пьесой о Нине и Константине произведения Дю Морье (1952), Хичкока (1963) и Баха (1970) обладают разным художественным потенциалом. Но все они, как могут, так или иначе развивают и обогащают символику чеховской «Чайки», побуждая нас пребывать в тревожном ожидании вселенских перемен.

«Мы отдохнем» – как бы не так!  
«Скелет в шкафу», затаившийся в сюжете чеховской пьесы, уже давно извлечен из него, но все еще находится в комнате...

<sup>25</sup> Там же.

