

ЧАЙКА НА А. П. ЧЕХОВ И ПЕПЕЛЯШКА НА Ш. ПЕРО: ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ВРЪЗКИ

Александър В. Кубасов

Уралски държавен педагогически университет, Екатеринбург

Статъта е посвещена на интертекстуалните връзки между известната комедия „Чайка“ на Золушката Ш. Перро и Чехов, който използва известното чуждо произведение за моделиране на поведението на героите, които са представени в два ракурса. Единият ракурс е свързан с разкриването на характера на героя директно от сюжета на комедията. Вторият ракурс е свързан с литературното произведение, което трябва да се разкрие, защото то носи неясен, скрит характер.

The article is dedicated to the intertextual connections between Seagull famous comedy and Ch. Perrault's Cinderella. Chehov uses the famous foreign work to shape his characters' behaviour who are presented in two aspects. The first aspect is connected with revealing the character's nature directly from the comedy plot. The second one is connected with the literature work itself – it must be discovered as it bears implicit, concealed nature.

Днес не подлежи на съмнение твърдението, че Чехов е драматург новатор, класик не само на руската, но и на световната драматургия. Но можем да се изразим и иначе, като кажем, че еретикът от драматургията след изтичането на сто години бе канонизиран. В какво се изразява еретичността на пиесите на Чехов? Варианти на отговори на този въпрос има много. Може да си спомним за нарушените от писателя жанрови канони и структурна организация на действието, за особеностите на конфликта и т.н. В този ред трябва да включим и една особеност като интертекстуалността на Чеховите драматургични текстове. Преди автора на *Чайка* никой от писателите не се е ползвал толкова активно, изкусно и остроумно от чужди текстове.

Всяка открита интертекстуална връзка на която и да е пиеса на Чехов с чужда творба, чужд текст – само ако тя не се основава на изследователски произвол, позволява да се разкрият нови смислови страни в отдавна известни произведения, да се добавят някакви шрихи към образите на Чеховите герои. За критерий относно адекватността на откритите интертекстуални връзки служи художествената системност на творчеството на Чехов, възможността да се провери върху друг материал достоверността на издигнатите хипотези и получените резултати. Творчеството на писателя в такъв случай се явява като хипертекст, тоест текстово системно единство, скрепено с еднопосочните творчески интенции на автора, при тежаващо общност на поетика, мотиви и образи.

Чайка справедливо е призната за една „от най-литературните пиеси сред шедьоврите на световната драматургия“ (Долженков 1998: 230). Това становище може да се уточни: *Чайка* е една от най-„френските“ пиеси на

Чехов. В нея с разнообразни средства е зададен образ на френско литературно пространство: споменават се френски автори или техни творби, чете се откъс от романа на Мопасан *По водата*, Сорин започва да пее песента *Към Франция двама гренадири...*, най-сетне – из текста на комедията са пръснати френски думички и изрази, придаващи определен колорит на речта на героите. Освен експлицитните средства за създаване на литературност Чехов използва и имплицитни, създавайки с помощта им своего рода канава, върху която се сътворява нова картина. Една от формите на работа на писателя с чужди текстове е опората върху устойчиви литературни схеми, ситуации и образи.

При четене на комедията особено внимание привличат такива нейни фрагменти, съдържанието на които е трудно (а понякога и невъзможно) да бъде обяснено, ако се опираме само на текстовия материал на творбата. Да се спрем на един от фрагментите в първо действие. Очаквайки своята муза – Нина Заречна, Треплев казва, обръщайки се към чичо си Сорин:

Ако Заречна закъсне, то естествено се губи целият ефект. А тя трябваше вече да е тук. **Баща ѝ и мащехата я вардят и да се измъкне от къщи за нея е все едно да се измъкне от затвор.** (*Оправя вратовръзката на чичо си.*) Главата и брадата ти са рошави. Да беше се подстригал, а... С о р и н (*Разресвайки брадата си.*): **Трагедията на моя живот**²¹.

Бащата и мащехата на Нина Заречна в комедията са извънсценични персонажи от битовия фон, за тях само се говори, но те нито веднъж не се появяват на сцената. Защо авторът е сметнал за необходимо да даде на Заречна мащеха, а не майка? На този въпрос, разбира се, е възможен отговор, мотивиран с условията на живот, със случая: девойката е изгубила някога майка си, това очевидно се е отразило по някакъв начин на съдбата ѝ, а може би и на характера. Казаното е реалнобитова мотивировка, която не може да обясни напълно авторовото намерение. Ако се ограничим само с тази мотивировка, то мащехата на Нина се оказва нещо относително факултативно, което по принцип може и да не се взема под внимание от интерпретатора. Какво ще се измени в смисловата структура на образа на Заречна, ако заменим думата „мащеха“ с израза „зла майка“? Ако се опираме само на житейски реалии – почти нищо. Защо мащехата и бащата вардят Нина, превръщайки живота ѝ в „затвор“, от който е трудно да се избяга? Защо „рошавите“ глава и брада на Сорин се трактуват от него като „трагедия на живота“? На тези и подобни въпроси може да се даде само приблизителен отговор, ако тръгваме от реалнобитовите мотивировки. Фрагменти от този род със „странни“, „незадължителни“ детайли можем многократно да умножим. Трябва да признаем, че дори повече от сто години след постановката на *Чайка* отговори на много възникващи у читателя „прости“ въпроси не са дадени. Може би затова изследователите предпочитат да ги заобикалят.

Една от особеностите на художествената система на Чехов се изразява в това, че реплики на героите, изглеждащи на пръв поглед „случайни“, след разкриване на интертекстуалните връзки се оказват логически зако-

²¹ Удебеленият шрифт и курсивът са на автора.

номерни, художествено обосновани. Те позволяват да се изясни авторовата позиция в творбата. Казаното, разбира се, не означава, че зад всеки „незадължителен“ детайл се крие интертекст. Очевидно тук трябва да се „индивидуализира“ всеки отделен случай.

Посочването, че Заречна има именно мащеха, а не майка, може да има връзка не само с реалната действителност, но и с литературата. Общите обстоятелства на живота на Заречна поразително напомнят ситуацията на Пепеляшка от известната приказка на Шарл Перо. С времето Пепеляшка става архетипен образ, отчасти даже образ клише. Чехов го използва като „готов“, общоизвестен, узнаваем от „проницателния читател“. Сюжетно-жанровата структура на литературната приказка на френския писател се екстраполира върху пиесата на Чехов. В този случай се намират отговорите на простите и заедно с това сложни въпроси – защо Нина има мащеха, а не майка, и защо я вардят, превръщайки живота ѝ в затвор. Нина е съвременен вариант на приказната Пепеляшка, даден в Чехова трактовка. Естествено, че като всеки вариант, свързан с инварианта, той достатъчно свободно трактува праобраза и прецедентния текст. Трябва да се отбележи, че за Чеховите герои връзката им с литературни предшественици е неведома. Нина не вижда в себе си родство с Пепеляшка, а Треплев, ако вижда в някой момент сходството си с принц, то е съвсем не от приказката на Перо, а от трагедията на Шекспир.

Скритата ирония на ситуацията се заключава в това, че в приведения по-горе фрагмент от комедията се събират проекции не от едно, а от две произведения на френския писател. Сорин с рошавата си брада, която прилича на несполучлив грим, има предшественик от друга приказка на Перо. Неговият литературен праобраз е Синята брада. Недоизречената номинативна фраза на Сорин („Трагедията на моя живот“) може да се трактува двояко. Тя може да бъде разбрана в смисъл, че вечно „рошавата“ брада е изиграла по някакъв начин фатална роля в съдбата на героя. А в проекция върху сюжета на приказката на Перо трагедията се разкрива в иронична светлина, като трагедията на известния герой, хладнокръвно погубил своите жени. В разказа *Душичка* Оленка Племянникова и театралният предприемач Кукин поставят пиесата *Фауст наопаки*. Авторът на *Чайка* в цитирания откъс дава имплицитен фарсов образ, комуто би подходило названието „Синята брада наопаки“. Връзката на Чеховия герой с литературния предшественик позволява да се разбере двойната мотивировка на друго твърдение на Сорин – „Мен никога не са ме обичали жените“. Лесно е да се обясни защо не са го обичали – защото е „Синята брада“.

Известно е, че Чехов се е обръщал към приказката на Перо *Седемте жени на Синята брада*, но не пряко, а опосредствано, през жанр ретранслатор, ролята на който играе оперетата на Ж. Офенбах, която Чехов очевидно е гледал навремето в театъра на В. Лентовски. Театралните впечатления са намерили по-късно своето възплъщение в хумористичните разкази *Ботуши* (1885) и *Моите жени* (1885).

Вътрешната ирония се ражда за сметка на диалога на Чеховия текст с

чуждите текстове и жанрове. Външно „неутралният“ текстови фрагмент започва да играе с различни смислови страни, щом се намери скритата литературна подплата. Ако Синята брада е имал седем жени, то Сорин, този съвременен инверсивен вариант на Синята брада, въобще никога не е бил женен. Да обърнем внимание на това, че непосредственото обръщение на Костя към чичо му е разкъсано от авторска ремарка – (*оправя вратовръзката на чичо си*). Ремарката в дадения фрагмент играе роля на превключвател на интонационния регистър в думите на актьора, тя показва смяната на един подтекст с друг, на прехода от една интертекстуална връзка към друга. Сорин неволно за себе си изпълнява ролята на двойника антипод на Синята брада.

Ако избраният от нас текст на Ш. Перо наистина е правилен, а не произволен, той трябва да се поддържа и от други фрагменти на текста. Тъй възникващата в първата сцена на комедията тема за времето е важна не само и не толкова във вътрешен план, но и в качеството си на допълнителна връзка на пиесата с приказката, където, както е известно, Пепеляшка е фатално ограничена от определени времеви рамки. Точността на хронологическите отброявания се задава в микродиалога на Треплев с работника Яков.

Яков (*на Треплев*): Ние, Константин Гаврилич, отиваме да се къпем.

Треплев: Добре, **но след десет минути да сте по местата си. (Гледа часовника си.) Скоро ще започне.**

Яков: Слушам. (*Излиза.*)

Треплев (*Оглежда естрадата.*): Ето ти го театъра. Завеса, после първи кулиси, после втори и нататък празно пространство. Декори никакви. Отваря се гледка право към езерото и към хоризонта. Ще вдигнем завесата **точно в осем и половина, когато изгрее луната.**

Сорин: **Великолепно.**

Отброяването на времето тук върви по минути и това създава определена напрегнатост. (Не са ли, в частност, свързани с това думите от писмо на Чехов до Суворин, че той е започнал пиесата „форте“, а е завършил „пианисимо“?) Ако Яков с помощниците трябва да бъдат на място след десет минути, а завесата ще се вдигне „точно в осем и половина“, то очевидно в момента на разговора часовникът показва осем и петнадесет, осем и двадесет. Точното отброяване на времето е важно не само за Треплев, но и за Заречна. До дванадесет часа, „съдбовния“ за Пепеляшка-Нина миг, остават малко повече от три часа. Междувременно ще отбележим, че второто пристигане на Нина е обусловено от това, че мащехата и баща ѝ са заминали за три дена. „Между трето и четвърто действие минават две години.“ По този начин времето в комедията се разширява на три импулса: от три часа на три денонощия, а после приблизително на две години.

Още веднъж да се върнем към цитирания по-горе откъс и да обърнем внимание на някои недомлъвки, играещи важна роля в разкриване на интертекстовете. Треплев не се доизказва в една от репликите си; заявявайки, че „скоро ще започне“, той изпуска подлога, предмета на речта. А

да се допълни репликата не е никак трудно – ще започне представлението. И героят подразбира именно тази дума. Но недоизказаната реплика в авторския кръгозор, струва ни се, все пак не е случайна, а умишлена.

Авторът населява словото на героя със свои скрити интенции. Само писателят напълно съзнава, че „скоро ще започнат“ едновременно няколко представления: едно – за Световната душа, друго – от *Хамлет*, редуцирано до размяна на две реплики между Аркадина и сина ѝ, третото – „по мотиви“ от *Пепеляшка*, незнайно за героите.

Да се обърнем към ответната реплика на Яков. Като слуга, който изслушва разпореждане на младия господар, племенник на собственика на имението, той би трябвало да отговори не „слушам“, а „слушам, господине“. Това едва ли е проста грешка на езика. Кратката реплика на работника, играещ роля на „асистент на режисьора“ Треплев, има добавъчен скрит смисъл. Тя, освен всичко друго, звучи като сигнал за зрителите слушатели, които трябва да се вслушват в съдържанието на случващото се. В комедията, види се, има множество авторски „послания“ към различни адресати, притежаващи различни пресупозиции.

Също толкова непълна в смислово отношение е и кратката реплика на Сорин. Кое е „великоленно“? Това, че ще има представление на открито? Това, че ще играе Заречна? Това, че в основата на спектакъла стои произведение на племенника? Репликата е поливалентна.

Интертекстуалната връзка на *Пепеляшка* с текста от първо действие на комедията създава подтекстна допълнителна роля за Треплев. Очевидно е, че той получава ролята на приказния „Принц“, която се поддържа със съответстващия жестов език, а отчасти и вербално.

Т р е п л е в (*Ослушва се.*): Чувам стъпки... (*Прегръща чичо си.*) Не мога да живея без нея... Дори звукът на стъпките ѝ е прекрасен... Безумно съм щастлив. (*Бързо тръгва към Нина Заречна, която влиза.*) Вълшебнице, мечта моя...

Н и н а (*Развълнувано.*): Не съм закъсняла... Нали не съм закъсняла...

Т р е п л е в (*Целувайки ръцете ѝ*): Не, не, не...

Да обърнем внимание на честотата на авторските ремарки в дадения фрагмент. Режисьорът Отмар Крейча много точно забелязва по повод на ролята на Чеховите ремарки: „Има пиеси, които можеш да разбереш напълно само по основния текст. При Чехов, ако отхвърлим ремарките, не е възможно да схванем пиесата. Основният текст ще изгуби твърде много, понякога даже своя смисъл. Без спомагателния текст всичко става мъгляво, трудно различимо по същността си“ (Крейча 1991: 121). Ремарките в цитирания откъс не само уточняват поведението на героите, в смислово отношение те са равноправни с репликите на героите, създават неявен диалог на автора с героите. Фактически тук Нина и Треплев говорят на два езика: на езика на младите хора от края на XIX век и едновременно с това на възвишения език на приказно-литературната проза, на стилизирания език на Принца и Пепеляшка. Жестовите на героите са свързани в по-голяма степен с втория език, отколкото с първия. Костя два пъти повтаря, че чува

„звук на стъпките“ на Нина. Може би в тези дума е скрита отпратка към приказна реалия, към кристалните пантофки на Пепеляшка? От реалнобитова гледна точка звукът на човешките крачки по земята е недоловим. Да се чуят звуци от стъпки може в една парадна зала.

Онова, което казва „Принцът“-Треплев на „Пепеляшка“-Нина, се оспорва и опровергава от това, което героят казва малко по-рано за себе си. Треплев преживява болезнено точно своя неаристократичен произход, това, че по паспорт се води „киевски дребен буржоа / еснаф“. Не случайно този израз е подчертан с повторение. Константин казва, че и баща му е „киевски дребен буржоа / еснаф“. Свързвайки литературното начало с „реалножителското“, можем да се озовем при класическата комедия на френската литература – *Буржоата благородник*.

Да се обърнем към думите на Нина, с които тя влиза в комедията. Първата реплика е полувъпрос, завършващ с многоточие, втората е полуотговор със същия знак. Изобщо първата фраза би могла да завършва с въпросителен знак, а втората – с възклицателен. Многоточието у Чехов е особен знак със скрит смислов потенциал. Той е повече авторски, отколкото езиков. С многоточие Чехов обозначава ситуация на многозначност, отвореност, на възможност за различни подходи, различни „ключове“ за дадено изказване. Показателно е, че Крейча обръща внимание върху това, че последната фраза на комедията завършва със същия знак: „Не точка, не възклицателен знак – многоточие. И това не е случайно, това е финалът. Значи това е особен финал, не такъв, какъвто би бил с точка (Пак там: 131).“ На какво се дължи убедеността на героинята, че не е закъсняла? Види се, на това, че пиесата на Константин Гаврилич без нея, единствената актриса в представлението, не би могла да започне. Заедно с това е възможна и друга мотивировка, свързана със сюжета на интертекстуалната *Пепеляшка*. Ако Пепеляшка закъснее за бала, ще се развали приказката, няма да има щастлив финал. Това отчасти също предопределя чувствата и увереността на Нина в това, че е пристигнала навреме в имението на Сорин. По такъв начин, авторът „контрабандно“ се вмъква в речта на своите герои, разслоява я, прави я многопланова, населявайки я със своите интенции.

Отзвучите от *Пепеляшка* в хода на пиесата постепенно замират. На преден план излизат други интертекстуални връзки. Една от последните отпратки към текста на Шарл Перо ще прозвучи в думите на Аркадина, разиграваща с Нина сцената на прощаването.

А р к а д и н а: Нека ви изпрати някой, **пиленцето ми**.

Н и н а (*Уплашено*): О, не, не!

Похватът литота, върху който се изгражда образът на Пепеляшка, имаща най-малкото краче в кралството, подтекстно се обиграва в репликата на Аркадина, наричаща Нина с ласкаво-ироничното „пиленце“. Изплашеният отказ на Нина от съпровождане тук се обяснява двойко, в това число и на основата на интертекстуалната връзка: нали след дванайсет часа каретата на приказната Пепеляшка се превръща в тиква, конете –

в мишки, а самата тя – от принцеса в обикновена бедна девойка.

Интертекстуалната връзка на *Чайка* с *Пепеляшка* определя не само отделни детайли, особености на репликите на героите, но и самия сюжет на комедията в цялост. Той може да се разглежда като скрито инверсивен по отношение на сюжета на приказката. За щастлив финал в съвременната действителност няма място. „Принцът“ – Треплев, се застрелва, а „Пепеляшка“ – Нина, става провинциална актриса средна ръка.

Превод от руски: **Таня Атанасова**

ЛИТЕРАТУРА

Долженков 1998: П. Н. Долженков. *Чайка* А. П. Чехова и *Русалка* А. С. Пушкина // *Чеховиана: Чехов и Пушкин*. М., 1998.

Чехов 1986: А. П. Чехов. *Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти т. Соч., т. 13*. М., 1986.

Крейча 1991: О. Крейча. *Мой Чехов // Театр*, 1991, №1.