

ИНТЕРТУКСТУАЛНИ ПАРАЛЕЛИ МЕЖДУ
ДРАМАТУРГИЯТА НА А. П. ЧЕХОВ
АЛ. ДЮМА-СИН

(Великотърновски университет)

“Чайка” (1896) е онази Чехова пиеса, която съдържа най-много отпратки към други текстове на руската и световна литература – Тургенев, Толстой, Зола, Мопасан, Шекспир. Изясняването на функциите на тези цитати и перифрази за Чеховата поетика е предмет на изследване в не един критически анализ (Катаев, Шах – Азизова, Кшицова). Въпреки “декоративния” аспект на употреба на тези отпратки, подчинен на каноните на господстващия между двата века стил **модерн**, те имат и своя дълбинен смисъл за изграждането на драматургичния текст. В структурно-семантично отношение тези отпратки са още едно средство, чрез което се постига многослойното съществуване на произведението, осигуряващо възможността за четене на Чеховата пиеса на различни “нива” на разбиране и интерпретиране на текста.

Друго евентуално заглавие на настоящата разработка би могло да бъде “Аркадина играе Маргьорит Готие”, което, обаче, би стеснило посоките на интертекстуални лъчения между “Чайка” и драматургията на Дюма-син, които остават някак встрани от вниманието на изследвачите досега.

Още в самото начало на Чеховата пиеса, в първо действие, когато зрителят все още не се е “запознал” с Ирина Александровна Аркадина, известната актриса, нейният син, дебютиращият драматург Костя Трепльов, изпреварва включването ѝ в сценичното действие с една недотам кратка характеристика: “Моята майка е психологически куриоз /.../. Безспорно талантива е, умна, способна е да ридеа над книгата, да ти каже целия Некрасов наизуст, грижи се за болните като ангел: но опитай се в нейно присъствие да похвалиш Дузе. Охо – хо! Трябва само нея да хвалиш, да пишеш за нея, да ахкаш, да се възхищаваш от необикновената ѝ игра в “La dame aux camellias” или в “Шеметът на

живота”, но тъй като тук, на село, ѝ липсва тази омая, скучае и се озлобява, всички сме ѝ виновни. А е и сувервна, страхува се от три свещи, от тринадесето число. Скъперница е. В банката в Одеса има седемдесет хиляди – зная с положителност. А поискай ѝ назаем, ще заплаче.”¹

След реплика на Сорин, Трепльов продължава с представянето на Аркадина: “Тя иска да живее, да люби, да носи светли блузки, но аз съм двадесет и пет годишен и постоянно ѝ напомням, че вече не е млада. Когато ме няма е само на тридесет и две години, а в мое присъствие е на четиридесет и три и затова ме ненавижда.”²

Този дълъг цитат дава достатъчна представа за контекстуалната среда, в която е направената отпратката към драматургията на Дюма-син. Едва ли произволно Трепльов изтъква ефектната игра на Ирина Александровна в нашумялата на руска сцена пиеса на френския автор. За особената популярност на “Дамата с камелиите” в театралния репертоар свидетелства фактът, че пиесата е записана в сводките още през 70-те години на 19 в. А в частните театри, преди превода на оригинала, се поставя русифицирана версия на творбата под заглавие “Как поживешъ, так и прослывешъ”. Това не е единствената драматургична творба на Дюма-син, която печели успех пред руската публика. Обяснението за тази популярност може да бъде търсено в новия състав на зрителната зала, в “притока на новия зрител, за когото допуснатата в тези пиеси степен на развлекателност и морализаторство се оказва напълно пригодна”³.

Изтъкването на блестящата игра на Аркадина в “Дамата...” подкрепя нейната позиция в противопоставянето ѝ с Трепльов по отношение на една важна тематична линия в пиесата – спорът за “новите” и “старите” форми в изкуството. Упоменатите заглавия – “Дамата с камелиите” и “Шеметът на живота” (на Б. М. Маркевич) се превръщат в еквивалент на “старите” форми в театъра, на които се противопоставя с “декадентската” си пиеса Трепльов и за които дава следното определение: “При вдигането на завесата, под вечерното осветление на стаята с трите стени, тези големи таланти – жреци на святото изкуство, показват как хората се хранят, как пият, обичат, ходят и носят саката си; от пошлите картини и фрази се мъчат да изстискат поука – дребна, но лесна за разбиране, полезна в домашното всекидневие...”⁴ Думите на Трепльов са почти изчерпателна характеристика на “пиесите – тези” на Ал. Дюма – син и цяло поколение европейски драматурзи от средата

и третата четвърт на XIX в., принадлежащи към т.н. “школа на здравия смисъл”⁵. Ролята на Маргьорит Готие е представителна за амплоа, което е свойствено за Аркадина като актриса. Но дали тази роля характеризира само театралните ѝ превъплъщения? Някак много директно Костя преминава от сценичните образи на майка си към нейния житейски образ – скъперница, суеверна и т.н. Тази дуплановост на характеристиката в две посоки – “Аркадина в театъра” и “Аркадина в живота” – води до изграждане в съзнанието на зрителя (читателя) на представа за някаква цялостна “житейска роля”, която Аркадина непрекъснато и във всички ситуации изпълнява. За тази “театралност” на ежедневното ѝ поведение говори и разколебаността на усещането ѝ за възраст, към което героинята се връща нееднократно. За какво друго, ако не за роле-вост, говори самодоволното ѝ заключение: “Ако искате и петнадесет годишно девойче мога да играя”⁶. Тази реплика е поанга в категоричната тирада – самохарактеристика на Аркадина – “облечена и вчесана *comme il faut*”, “коректна като англичанка”, “изпъната като струна”. Съвсем логично идва въпросът – къде героинята може да играе петнадесет-годишно девойче; само на сцената ли или и в живота? И не са ли твърде близко поведението и репликите ѝ до характерния облик на мелодра-матичните героини по време на обяснението ѝ с Тригорин в трето действие, по време на което ремарките за състоянието ѝ следват една след друга – “силно развълнувана”, “трепери”, “гневно”, “плаче”, “прегръща го, целува го, пада на колене, прегръща коленете му, целува ръцете му”. Непосредствено след този вихър от емоции следва ремарка “Нехайно, като че ли нищо не е било”.

В “житейската роля” на Аркадина лейтмотивно звучат две особено характерни за драматургията на Дюма-син теми – за пагубната сила на женската възраст и за ролята на майката в семейството. Френският автор има претенцията за създаване на “сериозна, идейна драма-тургия”⁷. Основният ѝ патос е свързан с идеите за запазването на семейството и новия статут на жената в обществото. Тези идеи са облечени в натрапчива мелодраматична форма, характеризираща се, пак по думите на Е. Бентли “с жалост към себе си и героя, с характерни драматургични преувеличения и специфика на драматургичния диалог”⁸. Безспорно “Чайка” е най-близката до модела на мелодрамата зряла пиеса на Чехов, с която той започва да превзема утвърдените жанрови форми “отвътре”, т. е. чрез активна експлоатация на техния формален потенциал, но в

името на нови художествени цели. Чехов не изоставя разколебаното очакване на финалната “задължителна сцена – scène à faire” в пиесите на “премерения морал”, както и всички мелодраматични атрибути, а преосмисля и “преаранжира”, влагайки в добре познатите драматургични стандарти реципрочна по смисъл семантика. Неафиширането на това “обръщане” на формите предпазва от фарсово звучене, постигайки в същото време напрежение между утвърдено и ново “четене” на жанровите стандарти. Р. Брустийн очертава начините, по които Чехов “прикрива” мелодраматичните очертания:

- потулване на фабулата, така че най-бурните събития и емоционални кулминации се случват извън сцената или между действията;
- приключване на действието преди традиционния мелодраматичен обрат – триумфалната победа на добродетелта над порока;
- изобретяване на специфично чеховски обрат, при който понеслите поражение действащи лица отхвърлят досегашния си живот и хвърлят поглед напред, към предстоящото;
- отказ от традиционното деление на персонажите на герои и подлещи¹⁰.

В “Чайка” Чехов си позволява твърде много сълзи и възвишена риторика, самоубийство във финала, но активността на подводното течение на смисъла “дешифрира” тези мелодраматични похвати с ново звучене. В житейската роля на Аркадина, в делничното присъствие на тази руска Маргьорит Готие, е тотално променен смисълът на мотива за женската възраст. Героинята на Дюма-син е застрашена от необратимата разруха на годините, но, въпреки начина си на живот, запазва “девствено, дори детско изражение на лицето”¹¹. Ако у нея тази съхраненост е белег за душевна непорочност, победата на Аркадина над възрастта е по-скоро зла житейска шега, благодарение на която застаряващата актриса остава непроменена на фона на преждевременно погубващите се младост, красота, талант (Маша и Нина Заречная). Застаряващото лице на порока при Дюма-син е противопоставено на далеч по-отблъскващата картина на младеешката еснафка Аркадина.

Разрухата на семейната атмосфера, традиционна тема в пиесите на Ал. Дюма, е плод на деградиращите обществени нрави. У Чехов, както в “Чайка”, така и във “Вуйчо Ваньо”, “Три сестри” и “Вишнева градина”, тази тема получава нова трактовка. Руската задушевност на семейния бит е вече само спомен, но изненадващо се оказва, че за това няма при-

чини и виновници. Дори сблъсъкът на бащите и децата (така често обсъждан в руската литература до Чехов) е породен от някакъв независещ ход на живота, в който “просто така се случва”. В този абсурден свят, в който се опитват да балансират и оцеляват Чеховите герои, всяка изконна човешка близост е изгубила стойността си. Майчината любов е заменена с някакво дребнаво съперничество и нетърпимост. И така е не само при двойката Аркадина – Трепльов, така е при Маша и детето ѝ, при Нина Заречная, подтискана от баща си и синовно обичаща д-р Дорн. За засилване на тази тема е привлечен и “проигран” още един вариант на майчинско-синовни отношения чрез цитатите от “Хамлет”. Тя не звучи така контрапунктно, както темата от драматургията на Дюма-син, спрямо случващото се в Чеховата пиеса. Шекспировият мотив внася в отношенията Аркадина – Трепльов допълнителен нюанс, който е експлоатиран в снижен вид от Чехов – прелюбодеянието на майката.

Аркадина и Трепльов могат да бъдат разгледани като гротескни еквиваленти на една персонажна двойка от драматургията на Дюма-син – госпожа Обре и синът ѝ Камий от комедията “Идеите на госпожа Обре”. Майката при Дюма е неподвластна на промяната на годините, благодарение на своята добродетелност и цялостно посвещаване на сина си. У Аркадина в определени моменти зазвучава темата за добродетелната майка, но тя светкавично се “снижава” от реплика или жест на героинята. Ако в “Идеите...” жертвите на майката водят към добруване и благонаравност на сина, в “Чайка” постоянното неприемане на Трепльов от страна на Аркадина го превръща в литературен рутинер и неадаптивна личност. Привидната еднаквост във възрастта между г-жа Обре и Камий кара околните да ги приемат за съпружеска двойка. Пародираното “снижаване” на тази ситуация при Аркадина – Трепльов е елемент от цяла верига любовни несъответствия, в резултат на които майката и младият ѝ любовник действат срещу любовта на Костя и Нина.

Драматургичните светове на Дюма-син и Чехов са силно феминизирани. Френският драматург изповядва разбирането за водеща роля на жената в обществото и неговите пиеси са пренаселени с всезнаещи женски персонажи, чиято основна жизнена борба е борбата за значимост на социалното им присъствие. За действеността на женските персонажи говорят и много от заглавията на драматургичните творби – “Диан дьо Лис”, “Идеите на госпожа Обре”, “Дамата с камелиите”. Камий резо-

нира разбиранията на Дюма: “Нашата цел е да запазим жената в настоящето, както и в бъдещето, против опасностите на невежеството, на мизерията и на леността; против нахлуването на тази продажна любов, която убива труда, честта, всичко, уви!, у най-красивите момичета /.../ да направим от тях съпруги, другарки и майки.”¹²

Чехов изгражда драматургична картина на света, в която също по-активни са женските персонажи. Тази тяхна активност, обаче, е зла сила, тя е деконструктивна¹³. Често разрушителната им стихия е сляпа, не е съзнателно търсена. Чеховите жени са твърде далеч от благоденствието на женски облик – те не могат да се осъществят в изначалните женски сфери – любовта и майчинството. Защото възпроизвеждащо се в Чеховия свят е само злото и само то има сили да оцелее.

В настоящата разработка се спряхме основно върху интертекстуалните паралели на образа на Аркадина, но в “Чайка” почти всички герои имат своята житейско-театрална роля, с нейните нравоучително-мелодраматични корени. Д-р Дорн е *jeune premier* от миналото, който продължава да търпи сцените на ревност от страна на Полина Андреевна и постоянно си припява мотиви от романи. Тригорин превръща съдбата на Нина, Маша, Медведенко, дори своята собствена, в литературни сюжети от бележника си. Шамраев демонстрира “допотопни” театрални страсти. Дори Сорин, най-пасивният герой в пиесата, иронично е наречен донжуан и страда от несполделена любов. Нина Заречная се оказва най-несполучилата актриса, както на сцената, така и в живота, защото тя е най-истински “дишащата” героиня, тя е погубената “чайка”, която е обречена на вечно лутане. А Костя, след като напълно изоставя писането за сцената, завинаги изгубил единствената си любов, се самоубива.

Над всички персонажи в псевдомелодраматичния свят на “Чайка”. се издига скелетът на полуразрушения стар театър край езерото и той сякаш не е полусрутен декор, а всеобемаш символ на живота им, пред чиито кулиси се разиграват неосъществените любови, печалните и страстни монолози, смъртта на хората и надеждите. Защото Чехов е постигнал своята “нова форма”, изграждайки “четвъртата стена” в драматургичното пространство и превръщайки монотонното съществуване на героите си в значим художествен език. В същото време Чеховата поетика на драмата не изключва от своя инструментариум откритото, създаденото, използваното до нея. И “както Чеховите герои се задържат в люшката се среда между Света и Аз-а, Сега и Някога,

така и формата на неговите драми не се отказва съвсем от категориите, от които тя се нуждае като драматическа форма. Тя ги съхранява като неакцентирани и периферни, като допуска образуването на формата на истинската тематика негативно, като отклонение от нея.”¹⁴

Театрализирането на живота на героите от “Чайка” е първият белег на всеобщото дистанциране от разбирането на смисъла на този живот, което ще се превърне в основен драматургичен въпрос в европейската литература на XX век.

БЕЛЕЖКИ

¹ Чехов, А. П. “Чайка”, “Писес”, “Прогрес”. М., “Народна култура”. С., 1981, с. 150.

² Пак там, с. 150.

³ “История русского драматического театра”. М., Искусство, 1982, т. 6, с. 139.

⁴ Чехов, А. П. Цит. съч., с. 150.

⁵ “История французской литературы”, АН СССР. М., 1956, с. 602–603.

⁶ Чехов, А. П. Цит. съч., с. 182.

⁷ Бенгли, Э. “Жизнь драмы”. М., Искусство, 1978, с. 236.

⁸ Бенгли, Э. Цит. съч., с. 240.

⁹ “История на западноевропейския театър”. С., “НИ”, 1965, с. 287.

¹⁰ Брустийн, Р. “Театърът на бунта”. С., 2001, “Дамян Яков”, с. 118–119.

¹¹ Дюма-син, Ал. “Дамата с камелиите”. С., изд. Атика, 1992, с. 39.

¹² Дюма-син, Ал. “Идеите на госпожа Обре”. Варна, печ. “Взаимност”, 1897, с. 68.

¹³ Брустийн, Р. Цит. съч., с. 122.

¹⁴ Сонди, П. “Теория на модерната драма”. С., НИ, 1990, с. 33–34.