

DOI: 10.22363/2312-9220-2026-31-1-18-38

EDN: WGFGIO

УДК 821.161.1-22(Чехов А.П.):792.071

Научная статья / Research article

## Смыслообразующая функция «текста Дузе»: структура образа Аркадиной в комедии А.П. Чехова «Чайка»

А.В. Кубасов 

Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург, Российская Федерация

✉ [kubas2002@mail.ru](mailto:kubas2002@mail.ru)

**Аннотация.** Анализируется структура образа героини и ее значимость для проблематики комедии Чехова. Одним из условий для адекватного трактования образа Аркадиной признается ее проекция на великую итальянскую актрису Элеонору Дузе. Дается определение понятия «текст Дузе». Под ним понимается структурно-семантический конструкт, в котором отражен идеал и образец драматического актера рубежа XIX–XX вв. и который характеризуется феноменологичностью в кантовском смысле, так как доступен реципиентам не непосредственно, а лишь по чужим интерпретациям. Доказывается, что образ Аркадиной построен Чеховым с ориентацией на трех реальных актрис. С одной стороны, это Дузе и Сара Бернар, а с другой – Лидия Яворская. Если Бернар и Дузе Чехов видел только на сцене, то с Яворской был хорошо лично знаком. Дузе, с точки зрения автора комедии, – недостижимый эталон для Яворской, тогда как Сара Бернар служила ей более доступным ориентиром для подражания. Все эти черты характера реальных актрис отразились в образе Аркадиной. Вопреки названию комедии она признается ее главной героиней. «Чайка» – пьеса прежде всего о театре и ее людях. Аркадина видит окружающих сквозь призму театральных ролей, превращая тем самым реальную действительность в некое подобие сценических подмостков. Метатеатральность присуща всем эпизодам, в которых участвует Аркадина. Участники диалога с актрисой, как правило, не распознают источника ее поведения, так как находятся вне зоны влияния театрального или литературного контекста, довлеющего над ее сознанием.

**Ключевые слова:** образ героя в драматургии, Чехов, «Чайка», Элеонора Дузе, метатеатральность, интертекстуальность

**Заявление о конфликте интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**История статьи:** поступила в редакцию 30 сентября 2025 г.; отрецензирована 15 ноября 2025 г.; принята к публикации 18 декабря 2025 г.

**Для цитирования:** Кубасов А.В. Смыслообразующая функция «текста Дузе»: структура образа Аркадиной в комедии А.П. Чехова «Чайка» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2026. Т. 31. № 1. С. 18–38. <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2026-31-1-18-38> EDN: WGFGIO

© Кубасов А.В., 2026



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

## The Meaning-Forming Function of the ‘Duse’s Text’: Structuring Arkadina’s Image in A.P. Chekhov’s Comedy *The Seagull*

Alexander V. Kubasov 

Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, Russian Federation  
✉ kudas2002@mail.ru

**Abstract.** The structure of the heroine’s image and its significance for the problems of Chekhov’s comedy are analyzed. One of the conditions for an adequate understanding of the image of Arkadina is recognized as her projection onto the great Italian actress Eleonora Duse. The concept of ‘Duse’s text’ is defined. It is understood as a structural-semantic construct that reflects the ideal and model of a dramatic actor at the turn of the 19th-20th centuries. It is characterized by phenomenology in the Kantian sense, since it is accessible to recipients not directly, but only through other people’s interpretations. The author of the article proves that the image of Arkadina was constructed by Chekhov with an orientation towards three real actresses. On the one hand, there are Duse and Sarah Bernhardt, and on the other, there is Lydia Yavorskaya. If Chekhov saw Bernard and Duse only on stage, he was well acquainted with Yavorskaya personally. Duse, from the point of view of the author of the comedy, is an unattainable standard for Yavorskaya, while Sarah Bernhardt served as a more accessible role model for her. All these features of real actresses were reflected in the image of Arkadina. Despite the title of the comedy, she is recognized as its main character. *The Seagull* is a play, first of all, about the theatre and its people. Arkadina sees the people around her through the prism of theatrical roles, thereby turning reality into a kind of stage. Metatheatrical quality is inherent in all episodes in which Arkadina participates. Participants in a dialogue with an actress most often do not recognize the source of her behavior, since they are outside the zone of influence of the theatrical or literary context that dominates her consciousness.

**Keywords:** image of the hero in drama, Chekhov, *The Seagull*, Eleonora Duse, metatheatricality, intertext

**Conflicts of interest.** The author declares that there is no conflict of interest.

**Article history:** submitted September 30, 2025; revised November 15, 2025; accepted December 18, 2025.

**For citation:** Kubasov, A.V. (2026). The Meaning-Forming Function of the ‘Duse’s Text’: Structuring Arkadina’s Image in A.P. Chekhov’s Comedy *The Seagull*. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 31(1), 18–38. (In Russ.) <http://doi.org/10.22363/2312-9220-2026-31-1-18-38> EDN: WGFGIO

### Введение

Аркадина с итальянской актрисой Дузе сравнивается почти в самом начале первого действия и играет роль исходной характеристики матери Треплева. Беседа с дядей, Костя говорит о ней:

Треплев. Ей уже досадно, что вот на этой маленькой сцене будет иметь успех Заречная, а не она. (*Посмотрев на часы.*) Психологический курьез – моя мать. Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными

ухаживает, как ангел; но попробуй похвалить при ней Дузе! Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенною игрой в «*La dame aux camélias*» или в «Чад жизни», но так как здесь, в деревне, нет этого дурмана, то вот она скучает и злится, и все мы – ее враги, все мы виноваты<sup>1</sup>.

Возникает ряд вопросов к приведенному фрагменту: «Почему Треплев сравнивает мать не с Сарой Бернар или с какой-то другой известной актрисой, а именно с Дузе? Почему в качестве примеров он называет пьесы Дюма-сына и Болеслава Маркевича, а не „Антония и Клеопатру“ Шекспира, которую Чехов видел с Дузе, и не „Татьяну Репину“ Суворина, которая была не менее популярна, чем „Чад жизни“»? Отвлекаясь от конкретики, в самом общем виде проблему можно сформулировать так: «Нужно ли искать некий дополнительный смысл в данном фрагменте, помимо того, что прямо и ясно в нем выражен»? В работе выдвигается гипотеза, что добавочный подтекстный смысл отрывку придает имя итальянской актрисы.

Обратимся вначале к письмам Чехова и литературно-публицистическому контексту начала 1990-х гг. позапрошлого века и выясним, какие стороны таланта Элеоноры Дузе там отмечались.

На свои первые гастроли в Петербурге артистка приехала в марте 1891 г. «Новое время» поместило анонс ее спектакля: «Итальянская драматическая актриса Элеонора Дузе выступает 10 марта в Малом театре в роли Маргариты Готье в драме А. Дюма “*La dame aux camélias*”. В этот вечер публике будут розданы фотографии, изображающие г-жу Дузе в десяти ролях, и биография артистки<sup>2</sup>. Через четыре дня после первого спектакля А.С. Суворин опубликовал в своей газете заметку о Дузе: «Ее встретили очень холодно, как незнакомку, о которой у нас совсем не знали. Но с первого же действия она взяла симпатии зрителей. Это действительно замечательная актриса, не обладающая возможностью рекламы Сары Бернар, но решительно превосходящая ее талантом, необыкновенною правдой и простотой игры». Сравнивая исполнение Дузе роли Маргариты Готье с другими актрисами, Суворин признает, что «г-жа Дузе никого не напоминает и всех превосходит. Она вполне оригинальна и не той оригинальностью, которая придумывает эффекты и положения, а оригинальностью самого создания лица». Рецензент противопоставляет простоту итальянки искусственной эффектности Сары Бернар: «Г-жа Дузе не выдумывает никакого эффекта, не заставляет кричать репортеров о фокусе смерти, который она придумала и который так же бездушен, как бездушна вся игра Сары Бернар в этой роли. Г-жа Дузе сумела соединить в этой игре тонкое искусство обдуманности с простотой, решительно не виданной на сцене, и с одушевлением, которое трогает ваше сердце<sup>3</sup>».

<sup>1</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 томах / А.П. Чехов ; редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.] ; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М. : Наука, 1974–1983. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 7.

<sup>2</sup> Б. п. Театр и музыка // Новое время 1891. 9 (21) марта (№ 5397). С. 3.

<sup>3</sup> Суворин А. Г-жа Дузе // Новое время. 1891. № 5401. 13 (25) марта. С. 3.

Чехов, готовясь к поездке за границу, 11 марта 1891 г. выехал из Москвы в Петербург и поселился у Суворина. Вместе с ним он побывал в театре, где видел игру Дузе, о чем писал 13 марта сестре: «Сейчас я видел итальянскую актрису Дузе в шекспировской „Клеопатре“. Я по-итальянски не понимаю, но она так хорошо играла, что мне казалось, что я понимаю каждое слово. Замечательная актриса. Никогда ранее не видал ничего подобного. Я смотрел на эту Дузе, и меня разбирала тоска от мысли, что свой темперамент и вкусы мы должны воспитывать на таких деревянных актрисах, как Ермолова и ей подобных, которых мы оттого, что не видали лучших, называем великими. Глядя на Дузе, я понимал, отчего в русском театре скучно»<sup>4</sup>. Чехов учил иностранные языки в гимназии, не говоря уже об обязательной для докторов латыни, знал содержание трагедии Шекспира и, конечно, многое понимал из того, что произносили актеры на сцене. Непонимание могло касаться только тонкостей и оттенков итальянского языка, что поневоле обращало внимание писателя на невербальные компоненты игры актеров: интонацию, мимику, жесты, позы, походку. Все это затем найдет отражение в «Чайке», где вербальный и невербальный элементы будут почти уравнены по своей значимости.

Летом 1891 г. Чеховы отдыхали в Богимове. Одним из развлечений дачников стал домашний спектакль. В рецензии на него Чехов, пародийно стилизуя манеру театральных критиков, сравнивал игру актеров-дилетантов с профессионалами: «В игре г-жи Киселевой 2-й, исполнявшей трудную роль Мишки, мы не заметили тех недостатков, которые так не нравятся нам в Сарре Бернар и Дузе; дебютанка входила в комнату в шляпе и не брала письма, когда ей давали его, и такими, по-видимому, ничтожными нюансами и штрихами она выказала оригинальность своего дарования, какой могла бы позавидовать даже М.Н. Ермолова»<sup>5</sup>. Очевидно, для Чехова все три упомянутые актрисы являются личностями примерно одного масштаба, но разными по своей театральной эстетике. Пародированию подвергается то, что было как раз привлекательно для Чехова в игре Дузе – утонченность ее поведения на сцене и мастерское владение жестами.

В уже упомянутом письме сестре Чехов писал: «После Дузе приятно было прочесть прилагаемый при сем адрес. Боже мой, какой упадок вкуса и чувства справедливости! И это студенты, черт бы их душу драл! Что Соловцов, что Сальвини – все равно, оба одинаково находят „горячий отклик в сердцах молодежи“. Grosh цена всем этим сердцам»<sup>6</sup>. Чехов вложил в письмо вырезку из газеты, в котором приводился приветственный адрес студентов Харьковского

<sup>4</sup> Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 томах / А.П. Чехов ; редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.] ; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. М. : Наука, 1974–1983. Письма : в 12 томах. Т. 4. Январь 1880 – февраль 1892 / ред. М.Л. Семанова. М. : Наука, 1976. С. 198.

<sup>5</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 18. Гимназическое. Стихотворения, записи в альбомах, шуточные аттестаты, прошения, рисунки и др. / ред. Л.Д. Опульская. М. : Наука, 1982. С. 31, 231.

<sup>6</sup> Чехов А.П. Письма : в 12 томах. Т. 4. Январь 1880 – февраль 1892 / ред. М.Л. Семанова. М. : Наука, 1976. С. 198.

технологического института Н.Н. Соловцову в связи с его бенефисом в Харькове<sup>7</sup>. Фраза о «приятности чтения адреса», конечно, окрашена иронией. Чехова печалит неразборчивая восторженность молодежи. В «Чайке» Аркадина недаром будет говорить о своем огромном успехе у харьковской публики. Очевидно, что и в ее случае «горячий отклик» зрителей являет собой свидетельство «упадка вкуса и чувства справедливости», неспособности отличить популярного актера от подлинного таланта.

Важным отзывом о Дузе является вторая статья Суворина. Главная ценность ее заключается в том, что в этой публикации с высокой долей вероятности косвенно отражено мнение Чехова. После просмотренного вместе спектакля они не могли не обсуждать игру Дузе. Обычно дежурные рецензии на спектакли в «Новом времени» печатались без подписи и без заголовков в рубрике «Театр и музыка». Вторая статья Суворина, в отличие от них, была озаглавлена «Простота на сцене. По поводу г-жи Дузе», что подчеркивало ее неординарный характер.

Рецензент начинает статью с противопоставления бытовой простоты простоте сценической, которая дается большим трудом и являет собой вершину актерского мастерства: «На самом деле, „простота“ – самая трудная вещь, когда она простота художественная, а только такая простота и нужна, ибо эта простота есть вместе и художественная правда и художественное изображение. Дело не в том, что вы просто играете, просто держитесь на сцене, просто говорите. А в том дело, что вы обязаны создать жизненное лицо и представить его правдиво, а не себя самого. <...> Лучшие русские актрисы, а их очень немного, напоминают г-жу Дузе в моменты одушевления, вдохновения, <...> но такой целостности типа, такой верной игры с начала до конца, не отступающей от правды, служащей правде, я не видывал. А это именно и есть то, что дает полное наслаждение и зрению, и слуху, и чувству»<sup>8</sup>. Позже эта сторона игры актера, ярко выражаемая Дузе, будет закреплена в известном тезисе Чехова: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни»<sup>9</sup>.

Другая особенность игры итальянской актрисы заключалась в ее ограниченности, когда удачными признаются не отдельные сцены или эпизоды, а роль в целом: «У г-жи Дузе частности подчинены основной идее типа, и целостность изображения поражает вас в ее игре, а эту целостность мы редко видим в русской актрисе»<sup>10</sup>. «Целостность изображения» сценического образа не будет даваться Заречной: «Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты»<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Чехов А.П. Письма : в 12 томах. Т. 4. Январь 1880 – февраль 1892 / ред. М.Л. Семанова. М. : Наука, 1976. С. 459.

<sup>8</sup> Суворин А.С. Простота на сцене. По поводу г-жи Дузе // Новое время. 1891. № 5404. 16 (28) марта. С. 3.

<sup>9</sup> Арс Г. (Гурлянд И.Я.) Из воспоминаний об А.П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. 11 июля. С. 521.

<sup>10</sup> Суворин А.С. Простота на сцене. По поводу г-жи Дузе. С. 3.

<sup>11</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 50.

Суворин был многоопытным полемистом. Не устоял он и в этой статье против соблазна возразить критику чужой газеты. Тот посмел выразить мнение, что у Дузе нет школы, на что последовал ответ: «...у нее нет школы, потому что этой новой реалистической школы вообще еще нет, она еще только в начале, прекрасном и плодотворном начале, но нет еще полного кодекса ее, твердо установленных правил. Г-жа Дузе сама есть школа, сама есть образец. Она не берет ничего из устаревших „школьных“ традиций, ни заученных поз, ни декламации, ни манеры держать себя: все это у нее свое, и школою ее была жизнь, наблюдение над жизнью и понимание ее. Я полагаю, что лучшей школы для таланта не может быть»<sup>12</sup>.

Одним из итогов критического анализа становится вывод Суворина, что подлинное искусство обладает универсальным характером: «Г-жа Дузе, таким образом, дает вам чувствовать человека вообще или вообще женщину. В этом, по-моему, и великое назначение реализма, и великое его значение. В этом господствующая черта игры г-жи Дузе»<sup>13</sup>. Сложно сказать, сыграл ли Чехов какую-то роль в формулировке последней фразы, как и во всем тексте. Однако есть основания полагать, что статья в определенной мере отражает результат бесед Суворина со своим московским гостем. Всем последующим опытом драматурга Чехов подтвердит вывод, сделанный автором статьи. Умение представлять не столько национальные типы, сколько «человека вообще» во многом предопределило будущую популярность чеховских пьес во всем мире.

Впечатления от Дузе были настолько сильны, что и по прошествии многих лет ее игра оставалась для Суворина эталоном, который он прикладывал к другим актерам. В 1893 г. он записал в дневнике: «Режан очень изящная женщина и очень талантливая актриса. Очень мне напомнила тонкостью своей игры Дузе». И там же другая запись, сделанная 25 февраля 1901 г.: «Видел второе представление „Татьяны Репиной“ у итальянцев. Тина-ди-Лоренцо была еще лучше, чем в первый раз. Со времен Дузе я не испытывал такого удовольствия, как зритель»<sup>14</sup>.

Завершая фрагмент о Суворине как поклоннике Дузе, отметим, что в феврале 1898 г., находясь в Ницце, Чехов будет приглашать его в гости и в качестве приманки назовет ожидаемые гастроли итальянской актрисы: «Приезжайте! Здесь будет играть Дузе – кстати сказать»<sup>15</sup>. Это было последнее упоминание Дузе Чеховым, зафиксированное в его письмах.

Для полноты картины приведем другие отклики современников Чехова на игру Дузе. Практически все они были единодушны в оценке сценического поведения актрисы, подчеркивали органическое слияние ее с играемой ролью. Анонимный автор писал, что Дузе «заставляла зрителей забывать, что они в театре, и воображать, что перед ними то самое живое лицо, которое

<sup>12</sup> Суворин А.С. Простота на сцене. По поводу г-жи Дузе. С. 3.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Дневник Суворина. М. ; Петроград : Изд-во Л.Д. Френкель, 1923. С. 49, 258.

<sup>15</sup> Чехов А.П. Письма : в 12 томах. Т. 7. Июнь 1897 – декабрь 1898 / ред. А.И. Ревякин. М. : Наука, 1979. С. 168.

артистка изображает»<sup>16</sup>. Журнал «Артист» откликнулся на гастроли актрисы большой аналитической статьей, где в частности говорилось: «У г-жи Дузе есть самое верное могущественное средство возвысить и облагородить всякую пьесу, где она исполняет руководящую роль, это средство – в искреннем, поэтическом воплощении женщины вообще, в воспроизведении на сцене того вечно женственного, которое не умирает среди всех испытаний и падений. Г-жа Дузе <...> умеет показать истинное благородство женского сердца, его отзывчивость на искреннее горячее чувство»<sup>17</sup>. Оценка рецензента во многом совпадала с той, что была высказана на страницах «Северного вестника»: «Московской публике не приходилось еще видеть более реального и в то же время более художественного исполнения, – и все роли артистки окрашены одним и тем же в высшей степени поэтическим цветом: они полны того вечно женственного, которое возвышает и облагораживает женщину, как бы она низко ни падала. В игре артистки женщина торжествует всюду. <...> Гастроли г-жи Дузе еще не кончились; успех артистки беспримерный, – она принуждена повторять свои спектакли, чего не предполагалось раньше»<sup>18</sup>. Юрий Беляев уже много позже гастролей в России видел актрису в Риме в роли слепой Анны в спектакле по пьесе Габриэля Д'Аннунцио «Мертвый город» и оставил столь же восторженный отзыв об ее игре: «В моменты вдохновения она вся светилась каким-то внутренним светом, на нее хотелось молиться, и черные мысли отлетали при виде ее кроткого бледного лица, на котором отражалось столько человеческого горя». Даже в символистской пьесе итальянского драматурга Дузе сумела сохранить свой «до крайности изнервленный и изощенный в психологических тонкостях талант»<sup>19</sup>.

Интересный отзыв, отличающийся от других, оставил К.А. Скальковский, который был знаком с актрисой и вне сцены: «Элеонора Дузе была не только замечательным талантом, нервная игра которой производила на меня сильное впечатление, но и весьма оригинальною женщиною. Это была в полном смысле слова пучок нервов и, как все женщины истерического темперамента, она вечно была не в духе и на что-нибудь жаловалась. Дамы ухаживали за Дузе еще более, чем мужчины. Хотя она происходила вовсе не из *cuisse du Jupiter* (бедра Юпитера – *А.К.*), а выросла за кулисами, но была страшная позерка. В разговорах она очень любила философские темы, прочла Толстого и Достоевского, была не прочь поспорить о Шопенгауэре и очень обижалась, когда я подсмеивался над ее псевдоученостью»<sup>20</sup>.

Одной из магистральных линий в развитии русского и европейского театра следует признать постепенный переход от игры актера на условных котурах к жизненной правдивости и психологическому реализму. Об этом писали

<sup>16</sup> Б. п. Элеонора Дузе // Театральный мирок. 1891. № 33. С. 3–4.

<sup>17</sup> Иванов Ив. Элеонора Дузе // Артист. 1891. № 15 (сентябрь). С. 125.

<sup>18</sup> Б. п. Московская сцена // Северный вестник. 1891. № 6. С. 196.

<sup>19</sup> Беляев Ю.Д. Актеры и пьесы: (впечатления). СПб. : Изд-ние Я. Бермана, 1902. С. 152.

<sup>20</sup> Скальковский К.А. Сатирические очерки и воспоминания. СПб. : Изд. А.С. Суворина, 1902. С. 152.

по-разному не только театральные критики, но и беллетристы. Так, главный герой романа Вас.Ив. Немировича-Данченко «Великий старик», старый итальянский артист Карло Брешиани вспоминает время своей театральной молодости: «Какие, например, я видел образцы? Синьора Поджио, который орал на сцене, как недорезанный, и вращал зрочками, как нюрнбергские куклы, изображающие арапов. Или француза Сен-Мартен, точно для конфетных коробок, принимавшего на сцене красивые и грациозные позы. Да и англичанин Кингстон был не лучше. Помню, как в „Отелло“ он к постели Дездемоны на животе полз. Полз и оборачивался назад, рыча тигром...»<sup>21</sup>. Такого рода гипертрофированная игра актеров была хорошо знакома и Чехову. В той или иной форме о ней говорится в ряде его произведений. Ограничусь одним примером. Николай Степанович, герой «Скучной истории», не любит театр по причине закоснелости его форм: «Когда актер, с головы до ног опутанный театральными традициями и предрассудками, старается читать простой, обыкновенный монолог „Быть или не быть“ не просто, а почему-то непременно с шипением и с судорогами во всем теле, <...> то на меня от сцены веет тою же самой рутиной, которая скучна мне была еще 40 лет назад, когда меня угощали классическими завываниями и биением по персям»<sup>22</sup>. Если бы не год написания рассказа, то в этом фрагменте можно было бы заподозрить влияние желанной «простоты на сцене», о которой писал Суворин и которую хотел видеть Чехов.

То, что было когда-то нормой актерской игры, со временем стало восприниматься как шаблон, стереотип и архаика, которые необходимо преодолеть. В романе Немировича-Данченко старый артист беседует со своим сыном Этторе, тоже актером, который разъясняет отцу свое понимание отличия нового искусства от старого: «Прежде была возвышенность без простоты. Сценические герои подымали толпу, но на ходули. Зритель проникался благородными чувствами, но понимал, что это не настоящая жизнь. Поэзия противопоставилась действительности». Этторе называет реформаторов итальянской сцены: «Ты главным образом, потом Сальвини, Росси и Элеонора Дузе сделали громадный поворот. <...> Вы красоту искусства так слили с правдою действительности, что теперь люди узнают в вас воплощение собственных чувств. Вы на сцену вывели настоящую жизнь...»<sup>23</sup>. Роман Вас.И. Немировича-Данченко опубликован в 1898 г., в конце декабря того же года в Художественном театре поставят «Чайку», где будет торжествовать чаемая современниками Чехова «правда действительности». К.С. Станиславский вспоминал впоследствии: «Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, <...> против дурных условностей постановки...» (1983, с. 194).

<sup>21</sup> Немирович-Данченко Вас.Ив. Великий старик. СПб. : Изд. акц. общества «Издатель», 1898. С. 53–54.

<sup>22</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 7. Рассказы. Повести, 1888–1891. М. : Наука, 1977. С. 270.

<sup>23</sup> Немирович-Данченко Вас.Ив. Великий старик. СПб. : Изд. акц. общества «Издатель», 1898. С. 101.

В 1891 г., когда до новаторских спектаклей Художественного театра оставалось еще несколько лет, игра Дузе ощущалась как провозвестник назревавшей театральной реформы. Автор итальянской книги о Дузе писала: «Чехов мечтал об актере нового склада, необходимом психологическому театру, „театру атмосферы“, о котором он уже думал в то время. Он мечтал об актере, который умел бы естественно держаться на сцене, не „переигрывал“ бы, об актере умном и чутком» (Синьорелли, 1975, с. 49; см. также: Скино, 2025). Образцом такого рода была Дузе.

Итак, реализм, высокая простота, слияние искусства с правдой действительности, благородство, женственность, психологическая тонкость, целостность образа, органичность поведения на сцене – вот оценки итальянской актрисы, которые щедро рассыпали ей критики. В сумме все отзывы разных авторов и представленная в них характеристика игры актрисы позволяют говорить о специфическом «тексте Дузе», понимаемом как структурно-семантический конструкт, в котором отражен идеал и образец драматического актера рубежа XIX–XX вв. «Текст Дузе» характеризуется феноменологичностью в кантовском смысле, так как доступен нам не непосредственно, а лишь по отдельным следам и чужим интерпретациям.

### Результаты и обсуждение

Насколько оценки Дузе применимы к образу Аркадиной? Какие коррективы «текст Дузе» вносит в ее характеристику?

Обратимся вначале к номинации героини в афише пьесы: «Ирина Николаевна Аркадина, по мужу Треплева, актриса»<sup>24</sup>. Она открывает перечень действующих лиц, что указывает на ее значимость как главного героя пьесы. Вторая особенность номинации заключается в представлении Аркадиной с помощью не одной, а двух фамилий. Фактически они отмечают две социальные роли, об одной из которых говорится прямо («актриса»), а о второй косвенно (жена, «по мужу Треплева»). Афиша позволяет легко восстановить еще и девичью фамилию Ирины Николаевны – Сорина. Она отражает статус героини как сестры. Другие роли Аркадиной будут раскрываться по ходу пьесы. Однако уже на уровне номинации она отличается от других персонажей комедии множественностью ролевых обликов.

Аркадина впервые появляется на сцене перед спектаклем Кости. Во вводной ремарке сказано: «Входят Аркадина под руку с Соринным, Тригорин, Шамраев, Медведенко и Маша»<sup>25</sup>. Для чего Чехов ввел уточнение, что Аркадина не просто входит, как все остальные, а «под руку с Соринным»? Ее отличие заключается в том, что она сразу появляется перед зрителем в двойной роли. В данном случае актриса Аркадина выступает в роли сестры хозяина имения, подчеркивая свою родственную близость с ним. Во избежание недо-

<sup>24</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 4.

<sup>25</sup> Там же. С. 12.

разумений поясним, что свои реальные социально-бытовые роли (жены, сестры, мужа, сына, брата...) мы играем в жизни бессознательно. Когда же начинается осознание их именно как роли, то возникает эффект зеркала: мы тем самым объективируем себя, смотрим на себя как бы со стороны, выделяем и вычленяем свой определенный статус из множества других. Для ремесла актеров зеркало – атрибут их профессии. Сидя в гримерной комнате и глядя в него перед спектаклем, они пытаются увидеть там уже не себя самого, а своего героя, в облике которого они должны появиться на сцене. Аркадина на протяжении пьесы ни разу не прибегнет к реальному зеркалу, но условное, воображаемое зеркало всегда стоит перед ней, и она постоянно смотрится в него, сверяя свое поведение с той ролью, в которой она в данный момент выступает. Такая мелкая и, казалось бы, незначительная деталь, что она входит «под руку с Соринным», выполняет функцию скрытого указания на ролевое поведение Аркадиной. И еще одно замечание. Вводную ремарку можно было ведь написать и чуть иначе: «Входят Сорин под руку с Аркадиной...». Выбранная Чеховым последовательность перечисления героев отражает их значимость для действия пьесы и одновременно косвенно характеризует Ирину Николаевну – она прима, которая привыкла везде и всегда быть главной, даже в гостях у брата, хозяина имения.

Первый эпизод с Аркадиной начинается не с ее речи, а с рассказа Шамраева, вошедшего вместе с другими. Чехов создает эффект продолжения разговора, начатого где-то за пределами сцены:

Шамраев. В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно. Один восторг! Чудно играла! Не изволите ли также знать, где теперь комик Чадин, Павел Семеныч? В Расплюеве был неподражаем, лучше Садовского, клянусь вам, многоуважаемая. Где он теперь?

Аркадина. Вы все спрашиваете про каких-то допотопных. Откуда я знаю! (*Садится.*)<sup>26</sup>

Раздражение Аркадиной вызвано тем, что Шамраев, сам того не ведая, вписывает ее в когорту второсортных актеров. Условным знаком ситуации «продолжение разговора» служит местоимение *она*, употребленное Шамраевым без определяемого существительного, которое должно было прозвучать ранее. Из текста непонятно, кто такая *она*. Ясно одно: по своей значимости названная где-то за пределами сцены актриса соотносится с «комиком Чадинным». В проекции на «текст Дузе» этот эпизод обретает добавочный смысл: управляющий именем Сорина по эстетическим предпочтениям, очевидно, близок той харьковской публике, для которой – повторим слова Чехова из письма сестре – «что Соловцов, что Сальвини – все равно». Для Шамраева «Пашка Чадин»<sup>27</sup> и Садовский тоже явления одного порядка. Конечно, никакого Павла Семеновича Чадина не было в реальности, он – плод фантазии автора комедии, но фамилия вымышленного героя неслучайна, она рифмуется

<sup>26</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 12.

<sup>27</sup> Там же.

с названием пьесы, в которой блистала Аркадина («Чад жизни»). Из сказанного можно сделать не столько вывод, сколько допущение, что Аркадина по профессиональной значимости и по таланту ближе к «допотопным» Пашке Чадину и неизвестной зрителю актрисе, когда-то блиставшей в «Полтаве на ярмарке», чем к Сальвини и Садовскому, а в женском варианте – к Дузе.

Остановимся далее на фрагменте, в котором Аркадина единственный раз открыто выступает в роли актрисы:

*Треплев выходит из-за эстрады.*

Аркадина (*сыну*). Мой милый сын, когда же начало?

Треплев. Через минуту. Прошу терпения.

Аркадина (*читает из «Гамлета»*). «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!»

Треплев (*из «Гамлета»*). «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?»

*За эстрадой играют в рожок.*

Господа, начало! Прошу внимания!

Пауза.

Я начинаю. (*Стучит палочкой и говорит громко.*)<sup>28</sup>

Эпизод начинается с ремарки, в которой отмечено появление Треплева «из-за эстрады». Он был за нею в качестве автора и режиссера готовящегося спектакля. Выйдя за пределы эстрады, он сменил эту роль под воздействием обращенной к нему реплики матери, в оформлении которой заметна тавтология: «Аркадина (*сыну*). Мой милый сын...» Адресат реплики понятен даже без ремарки, которая кажется избыточной, однако Чехов все-таки добавил ее, когда редактировал уже готовую пьесу<sup>29</sup>. Слово «сын» в ремарке и во фразе Аркадиной не тождественны по смыслу. Ремарочное слово выступает в своем первичном привычном значении, а в реплике героини оно обретает, вдобавок к нему, еще и вторичное значение: сын как театральная роль. Аркадина сливает оба смысла воедино, Костя же вначале различает только первичное значение и отвечает матери как сын: «Через минуту. Прошу терпения». Аркадина почувствовала, что в ее обращении Костя не распознал аллюзию на роль матери. Отчасти этому помешало нарушение стихотворного ритма из-за лишней гласной в ее реплике. (Ср.: «Мой милый сын, когда ж начало?») Тогда Аркадина поясняет ролевой характер матери прямой отсылкой к тексту из «Гамлета». Костя принимает брошенный вызов и далее говорит уже не просто как сын, а выступает в театральной роли сына, через обращение к образу Гамлета. В состоявшемся обмене репликами из трагедии Шекспира намечена суть конфликта между героями: Костя хочет, чтобы Ирина Николаевна была для него просто матерью и только ею («кажется, будь это обыкновенная женщина, то я был бы счастливее»), она же не может поступиться приоритетом актрисы перед всеми другими социальными и профессиональными статусами.

<sup>28</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 12.

<sup>29</sup> Там же. С. 259.

Аркадина произносит такие слова из трагедии, в которых косвенно отражено ее покаяние в том, что она не способна быть для сына обычной матерью. Покаяние снижено тем, что идет не прямо, не из сердца героини, а является театральным, построенным на основе чужой речи. Не сама по себе Аркадина обратила свои «очи внутрь души», а актриса, принявшая на время образ Гертруды и передающая свои интенции через слова роли. Костя платит матери тем же: его инвектива тоже не прямая, а опосредованная. Весь этот смысловой комплекс должен промелькнуть в сознании зрителей за время паузы, которая отмечена звуком рожка. Рожок выбран неслучайно. Вместо него мог быть колокольчик, гонг или что-то другое. Звук рожка соотносится с духом природы, о котором вскоре пойдет речь в пьесе о Мировой душе, а также с английским колоритом театра Шекспира.

Чтение фраз из «Гамлета» не сопровождается «классическими завываниями и биением по персям», которые так претили Николаю Степановичу, но все-таки Аркадина и ее сын произносят их, встав на котурны, с пафосом, который получит вскоре отклик в игре Нины.

Сорин считает, что спектакль Костя поставил, чтобы «доставить удовольствие» матери. Проекция «Гамлета» на спектакль Кости позволяет выдвинуть предположение о другой художественной задаче, которая, возможно, и не осознавалась им как главная. Важную сюжетно-фабульную роль в трагедии Шекспира играет эпизод с бродячими актерами, который называют «Мышеловка». Подобно сцене у фонтана из «Бориса Годунова», фрагмент из «Гамлета» исполнялся как отдельный номер. Треплев фактически устроил эстетическую «мышеловку» для тех, кто представляет художественный канон, закосневшие формы искусства (Бочаров, 2007, с. 329). И его театральная провокация удалась. Аркадина интуитивно ощущает, что ее эпатируют, как Гамлет с помощью бродячих актеров испытывает Гертрудю и Клавдия. Она бунтует против «новых форм», которые воплощают драматург и актриса. Острая реакция матери Треплева на спектакль сына позволяет сделать вывод, что она сильнее других привержена театральным шаблонам и устоявшимся традициям и далеко в этом отношении отстоит от Дузе.

Среди передаваемых зрителями разных отзывов о спектакле Кости нет отклика Тригорина. Он молча смотрит представление, а на объяснение неприятия постановки Аркадиной отвечает одной фразой: «Каждый пишет так, как хочет и как может»<sup>30</sup>. Реплика Тригорина первоначально была зафиксирована Чеховым в «Записной книжке I»: [Пьеса: Бел<летрист>: каждый пишет, как хочет и может]<sup>31</sup>, то есть она идет прямо от автора. Вместе с тем, возможно, что здесь сработала читательская память Чехова, тогда реплику Тригорина следует признать парафразом высказывания И.С. Тургенева из его статьи «По поводу „Отцов и детей“»: «В деле сочинительства всякий (сужу по себе)

<sup>30</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 15.

<sup>31</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 17. Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники / ред. Г.А. Бялый. М. : Наука, 1980. С. 39.

делает не то, что хочет, а то, что может – и насколько удастся»<sup>32</sup>. У Чехова, помимо замаскированной трансформированной цитаты, обычно важен еще и смысл последующего текста. Создавая свою «странную» комедию, Чехов с помощью Тургенева как бы объяснялся с будущими зоилами, упреждая их критику и солидаризируясь с классиком. Тургенев после приведенной фразы писал: «Полагаю, что произведения беллетристики должно судить *en gros* (в целом – А.К.) – и, строго требуя добросовестности от автора, на остальные стороны его деятельности смотреть – не скажу равнодушно, но спокойно. *А в отсутствии добросовестности – при всем желании угодить моим критикам – я признать себя виновным не могу*»<sup>33</sup>. Тригорин чувствует, что свою пьесу Костя писал добросовестно, поэтому и смотрит на нее, как советовал Тургенев, – «спокойно» и не винит молодого драматурга в провале.

Если аллюзия на тургеневскую фразу небеспочвенна, то тогда дополнительный смысл приобретает сравнение Тригориним себя именно с автором «Отцов и детей»<sup>34</sup>, а также указание на то, что Аркадина блистала в «Чаде жизни» Маркевича. Скорее всего, опытный беллетрист не в восторге от театрального репертуара Аркадиной, так как понимает, что Маркевич – всего лишь бледная тень Тургенева. В «Ариадне», рассказе-спутнике, находящемся на близкой смысловой орбите к «Чайке», сравнение двух писателей эксплицировано введением ссылки на художественные вкусы заглавной героини<sup>35</sup>. Ариадна в чем-то похожа на Шамраева, для которого «Пашка Чадин» ничуть не хуже Садовского. Тригорин, прибегая к парафразу чужого высказывания, отказывается оценивать то, в чем не чувствует себя профессионалом. Он молчит об игре Нины, уклоняется от высказывания о спектакле и отмечает только его сценарную основу, декларируя право художника творить в меру отпущенного ему таланта. И конечно, скрытая отсылка к статье Тургенева об «Отцах и детях» не может не актуализировать отраженный в «Чайке» конфликт поколений, не только родственных, но и связанных с искусством.

Костя по-своему пытается приблизиться к «простоте на сцене», воплощенной Дузе, отказываясь от рисованных декораций, дорогих костюмов, но та высшая простота, которая является результатом большого труда и проявлением таланта всех участников эстетического события спектакля, все-таки не дается ни начинающему драматургу, ни молодой актрисе.

Возвратимся к оценке Костей матери, где утверждается, что для нее приемлем только один тип реакции на сценическое поведение: нужно «восторгаться ее необыкновенною игрой в „La dame aux camélias“ или в „Чад жизни“». Пятиактная драма А. Дюма-сына шла на русской сцене в переводе как «Дама

<sup>32</sup> Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 томах. Сочинения : в 12 томах. 2-е изд. Т. 11. М. : Наука, 1983. С. 92.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 30.

<sup>35</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 9. Рассказы. Повести, 1894–1897 / ред. А.С. Мясников. М. : Наука, 1977. С. 128.

с камелиями». Был у пьесы и русскоязычный эквивалент заглавия – «Как поживешь, так и прослынешь», данный переводчиком В.И. Родиславским<sup>36</sup>. Чехов недаром употребил в «Чайке» название пьесы во французской огласовке, отсылая тем самым к ее исполнению на языке оригинала. Современники Чехова помнили, что роль Маргариты Готье была одной из самых ярких и запоминающихся в репертуаре Дузе. В комедии нет прямого указания на то, что Ирина Николаевна в действительности видела игру итальянской актрисы. Отметим, что гастроли Дузе в 1891 г. были достаточно длительными. После успеха в Петербурге она со 2 по 22 мая выступает в театре Корша в Москве, открывая и закрывая гастроли «Дамой с камелиями». С 26 мая по 2 июня актриса играет уже в Харькове, столь любезном сердцу Аркадиной, студенты которого ей «овацию устроили»<sup>37</sup>. После Харькова выступления Дузе были в Киеве и Одессе (Синьорелли, 1975, с. 52; Скино, 2025). Русская актриса М.А. Крестовская, видевшая игру гениальной итальянки, оставила важное замечание о различии восприятия театра обычным зрителем и актером. Она пишет: «Не надо забывать, что я была актрисой, ведь мы, актеры, иначе смотрим на спектакль и иначе чувствуем актера и его исполнение, чем публика вообще» (Синьорелли, 1975, с. 59). Аркадина ощущает себя соперницей Дузе не только потому, что играет ту же роль Маргариты Готье. Допустимо предположить, что она видела гастролершу на сцене и не приняла ее трактовку образа. Неприятие предполагает проекцию чужого исполнения роли на свою манеру игры и последующего их сравнения. Будучи умной женщиной, Аркадина не могла не заметить превосходства Дузе.

Приведем свидетельство другой актрисы. В.А. Мичурина-Самойлова (1946), видевшая Дузе на гастролях и лично знавшая ее, писала: «Вообще Дузе не боялась больших пауз и даже любила их. И ни у кого и никогда они не были так насыщены, как у нее, – в паузах Дузе иногда говорила больше, чем словами». В отличие от Дузе, в речи Аркадиной практически нет пауз, она их не любит, потому что они неэффективны и переносят акцент с внешнего на внутреннее. В них нужно вкладывать душу, что гораздо более затратно для актера, чем умелая работа с помощью привычных приемов.

Если опираться на «текст Дузе», то можно утверждать, что Аркадина как актриса являет собой во многом ее антипод. В этом отношении она соотносится с Лидией Борисовной Яворской, которая признается одним из прототипов чеховской героини (Альтшуллер, 1990; Литаврина, 2008; Скибина, 2018).

Прослужив год в театре Корша, Яворская запросила у антрепренера бенефис, для которого выбрала «Даму с камелиями». Спектакль состоялся в конце 1893 г., о чем сообщалось в журнале «Артист»: «27 декабря поставлена была драма „Как поживешь, так и прослынешь“ с г-жей Яворской в роли Маргариты Готье. Артистка имела в этой ответственной роли большой и заслуженный

<sup>36</sup> Захарьин И.Н. Встречи и воспоминания. Из литературного и военного мира. СПб. : Изд-ние М.В. Пирожкова, 1903. С. 155.

<sup>37</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 53.

успех, *выказав новые стороны своего дарования*. Подробный разбор откладываем до следующей книжки нашего журнала»<sup>38</sup>. Отметим чуткость Чехова к шаблонам театральных критиков: за два года до приведенного отзыва похожий оборот он использовал в пародийной рецензии на спектакль в Богимове. О «Киселевой-2» было сказано, что та *«выказала оригинальность своего дарования, какой могла бы позавидовать даже М.Н. Ермолова»*. Очевидно, игра Яворской была далека от эталона, в роли которого выступала Дузе. Имя итальянской актрисы неслучайно появится в следующем номере журнала «Артист», где будет дан подробный анализ игры Яворской.

Рецензент, скрывший себя инициалом «К.», писал: «Мы не думаем сравнивать исполнение молодой артистки с тем, которое вы видели при гастролях гениальной Дузе и знаменитой Сары Бернар. Еще более мы далеки от упрека г-же Яворской за ее появление в роли, в которой на этих же подмостках выступала Дузе. Мы посмотрим, как г-жа Яворская справилась со своею задачей, только в пределах требований, хотя и строгих, которые мы вправе предъявить к молодой, но талантливой артистке»<sup>39</sup>. В рецензии Яворская дважды названа «молодой артисткой», в 1893 г. ей 22 года, она была младше Дузе на 13 лет, Аркадиной «сорок три»<sup>40</sup>. В романной версии Маргарите Готье в начале событий «двадцать лет»<sup>41</sup>, смерть ее от чахотки случится примерно через пять лет. Рецензент отмечает отличную фигуру Яворской и одновременно «сценические недочеты», к числу которых относит невербальные компоненты создаваемого образа, то есть как раз то, в чем сильна была Дузе. У Яворской критиком была замечена «некоторая резкость и однообразие движений рук, излишнее количество жестов». Достоинством ее игры признается «искренность и теплота тона, с которыми она ведет свои сцены с Арманом; а особенно те нотки глубокого религиозного чувства, которые так характеризуют Маргариту»<sup>42</sup>.

Актерам в повседневной жизни бывает трудно избавиться от сыгранных ролей, шлейф образа героя еще долго тянется за ними, переходя в бытовые формы. Дузе недаром писала, что после спектаклей у нее «в душе еще долго жила чужая воля, от которой <...> не удавалось избавиться» (Синьорелли, 1975, с. 10). «Сцены с Арманом», которые у Яворской отличала «искренность и теплота тона», видимо, довлеют и сознанию Аркадиной. Характер ее актерского дарования раскрывается на протяжении всей комедии, но особенно ярко в сцене с Тригориним в третьем действии. Чтобы удержать любовника возле себя, Ирина Николаевна прибегает к помощи всего арсенала своих театральных приемов и средств.

Отметим ремарки, которые определяют ее речь. Они связаны с передачей интонации мелодраматической героини: *в сильном волнении, дрожа, с гневом*.

<sup>38</sup> *Р.С.Т.* Театр г. Корша // Артист .1894. № 33 (январь). С. 162.

<sup>39</sup> *К.* Театр г. Корша // Артист. 1894. № 34 (февраль). С. 245.

<sup>40</sup> *Чехов А.П.* Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 8.

<sup>41</sup> *Дюма А.* Дама с камелиями / пер. с франц. С.М. Антик. Тбилиси : Изд-во «Цодна», 1959. С. 28.

<sup>42</sup> *К.* Театр г. Корша // Артист. 1894. № 34 (февраль). С. 245.

Нарастая, интонация достигает кульминации, когда Аркадина прибегает к последнему, самому сильному средству – *плачет*<sup>43</sup>. Расчет Аркадиной оказался верным, и Тригорин, при всей своей бытовой актерской неловкости, все-таки оказался вовлечен в «жизнь как театр» и невольно подыгрывает Аркадиной, следуя навязанному жанру мелодрамы:

Тригорин (*берет себя за голову*). Не понимает! Не хочет понять!<sup>44</sup>.

Для сравнения приведем ремарку из «Чада жизни», где Ашанин в критический момент разговора с Ольгой Ранцевой *«ухватывается за голову и убегает»*<sup>45</sup>. Ирине Николаевне, однако, нужно не бегство Тригорина, а противоположный результат. Тогда, исчерпав интонационные ресурсы мелодрамы, она подключает к ним более действенные невербальные средства: *обнимает его и целует, становится на колени, обнимает его колени, целует ему руки*. Вторая кульминация отмечена ремаркой, антитетичной первой. На смену театральному плачу приходит столь же театральный смех: «Сокровище мое, отчаянная голова, ты хочешь безумствовать, но я не хочу, не пушу... (*Смеется.*)»<sup>46</sup>. Не дожидаясь реакции Тригорина, Аркадина сама формулирует нужный ей итог: «Ты мой... ты мой... И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои... Ты весь мой»<sup>47</sup>. Актриса в течение нескольких минут разыгрывает мелодраму, но со счастливым исходом, который позже будет опровергнут жизнью за сценой, где произойдет подлинно драматическая история сближения Тригорина с Ниной, которая закончится смертью их ребенка.

Театрализованное поведение Аркадиной проявляется и в других эпизодах с нею. «Дама с камелиями» позволяет сопоставить четыре личности: Яворскую, Дузе, Бернар и Аркадину, чей образ отчасти создан на основе сравнения реальных актрис.

Иные смысловые оттенки вносит в «Чайку» драма Болеслава Маркевича «Чад жизни», в которой успешно играли Аркадина и Яворская и которой, конечно, не могло быть в репертуаре зарубежных актрис. В данном случае важную роль будет играть именно «текст Дузе», отражающий эталон актерской игры. Пятиактная драма Маркевича была поставлена в конце 1884 г. в Москве. Чехов писал Н.А. Лейкину: «Сегодня в театре Лентовского идет пресловутый „Чад жизни“ Б. Маркевича. Если достану билет, то сегодня буду в театре, а завтра (во вторник) утром накатаю пародию или что-нибудь подходящее и пришлю Вам с завтрашним почтовым поездом – имейте это в виду и оставьте на всякий случай местечко»<sup>48</sup>. Пародия была написана, но не опубликована,

<sup>43</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 41.

<sup>44</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 41.

<sup>45</sup> Маркевич Б.М. Чад жизни. Драма в 5 действиях. (Зайствована из романа «Перелом»). СПб. : Изд-во тов-ва «Общественная польза», 1884. С. 112.

<sup>46</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 13. Пьесы, 1895–1904. М. : Наука, 1978. С. 42.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Чехов А.П. Письма : в 12 томах. Т. 1. 1875–1886 / ред. Н.И. Гитович, Э.А. Полоцкая. М. : Наука, 1974. С. 100.

однако важен сам критический взгляд Чехова на пьесу. Вряд ли он изменился по прошествии десяти лет, когда «Чад жизни» был поставлен в театре Корша с Яворской в главной роли Ольги Ранцевой.

В «Чаде жизни» Ольга Ельпидифоровна Ранцева, не будучи актрисой, подобно Аркадиной, легко переходит от одного настроения к другому. В сцене с мужем, предлагающем ей развод, актриса должна передать целую гамму чувств: с насильственной веселостью, молящим голосом, пылко, ласкательно, плача, рыдая<sup>49</sup>. Однако все это является лишь наигрышем, героиню разоблачает внезапная смена интонации, когда в комнату без приглашения входит горничная, и Ранцева обращается к ней *досадливо*.

О спектаклях давно минувших лет возможно судить только по сохранившимся отзывам. Они ценны тем, что отражают вкусы и оценки современников. Приведем комплиментарный отзыв рецензента газеты «Новости дня» о Яворской в роли Ольги Ранцевой: «Г-жа Яворская в какой-нибудь месяц успела сделаться истинным центром коршевской труппы и даже отчасти определила самое направление репертуара. Для нее ставятся пьесы, на ней подчас сосредоточивается весь интерес спектакля. И „Чад жизни“ покойного Маркевича возобновлен, очевидно, исключительно для г-жи Яворской, чтобы дать ей возможность сыграть эффектную, полную блеска, хотя и очень поверхностную, неглубокую роль Ольги Ельпидифоровны Ранцевой. <...> с ролью Ранцевой, – этой *grande coquette* высшего разбора, крепко цепляющейся за „свет“, чтобы не упасть до „полусвета“, г-жа Яворская справилась отлично...»<sup>50</sup>.

Гораздо более резкий отзыв принадлежит П.П. Гнедичу, оставленный им позже непосредственного общения с актрисой: «У Яворской был скрипучий и хриплый голос. Переходов никаких она дать не могла, талант у ней был не из крупных, но она умела завладеть вниманием публики. Пять лет мне довелось служить с ней – и не было ни одной роли, которой бы она меня захватила. На самостоятельное творчество она была совершенно не способна. Когда я ставил „Сирано“ и „Памелу“ Сарду, – она не видала оригиналов, – и потому от роли у нее ничего не осталось. В „Sans-Gêne“ она копировала Режан, в „Маргарите Готье“ – Бернар; – этими двумя ролями она составила себе репутацию в театре Корша» (Гнедич, 2000, с. 207). Гнедичу вторит другой мемуарист: «Она прекрасно знала иностранные языки, ездила в Париж, имитировала и обкрадывала Сару Бернар, Режан, Бартэ и вместе с туалетами привозила сценические „артикле де Пари“ в Петербург» (Кугель, 1926, с. 50). Главное, что уловил в Яворской острый взгляд двух опытных театральных деятелей – вторичность ее игры. Причем стиль исполнения Сары Бернар Яворской был ей ближе, чем манера Дузе.

<sup>49</sup> Маркевич Б.М. Чад жизни. Драма в 5 действиях. (Зайствована из романа «Перелом»). СПб. : Изд-во тов-ва «Общественная польза», 1884. С. 56–57.

<sup>50</sup> – ф – (Эфрос Н.Е.). Театр Корша: «Чад жизни» Б.М. Маркевича // Новости дня. 1893. № 3691. 26 сентября. С. 2.

Чехов видел спектакли с Бернар в Москве десятью годами раньше, чем с Дузе, и оставил отзывы о них в двух формах: художественной и публицистической. Приведем первый вариант, реализованный в юмористической «мелочишке»: «Целую неделю пью за здоровье Сары. Восхитительно! Стоя умирает. Далекو нашим до парижан. В кресле сидишь, как в раю. Маньке поклон. Петров»<sup>51</sup>. «Доктор медицины Клопзон» отмечает физиологическую подоплеку игры Бернар: «Слезные железы у нее отвечают на волевые стимулы»<sup>52</sup>. Аркадина в сцене с Тригориным демонстрирует актерский профессионализм, заставив в нужный момент заработать свои «слезные железы» в ответ на волевые стимулы. С помощью публицистического дискурса Чехов прямо выражает свое мнение о французской актрисе: «Любит она больше всего на свете... рекламу. Реклама – ее страсть»<sup>53</sup>. Напомним: через десять лет после этой заметки Суворин будет писать, что Дузе не обладала «возможностью рекламы Сары Бернар». Мемуарист свидетельствует: «Как актриса, Л.Б. Яворская любила рекламу...» (Лазарев-Грузинский, 1986, с. 111), то есть в этом отношении была больше похожа на Бернар, чем на Дузе.

Молодой Чехов, еще до знакомства с Сувориным, писал о Бернар, передавая впечатления массового зрителя: «...смотрим, слушаем, слушаем и никак не дослушаемся и не досмотримся до чего-нибудь особенного. Все как-то сверх ожидания обыкновенно, и обыкновенно до безобразия»<sup>54</sup>. «Мы далеки от поклонения Саре Бернар как таланту. В ней нет того, за что наша почтеннейшая публика любит Федотову: в ней нет огонька, который один в состоянии трогать нас до горячих слез, до обморока. Каждый вздох Сары Бернар, ее слезы, ее предсмертные конвульсии, вся ее игра – есть не что иное, как безукоризненно и умно заученный урок. <...> Каждый шаг ее – глубоко обдуманый, сто раз подчеркнутый фокус... Из своих героинь она делает таких же необыкновенных женщин, как и она сама... *Играя, она гонится не за естественностью, а за необыкновенностью*»<sup>55</sup>. Выделенные курсивом части из отзыва Чехова с полным правом можно приложить к характеристике Аркадиной. Тогда в еще большей степени проясняется смысл неприятия Ириной Николаевной игры Дузе.

## Заключение

Таким образом, образ Аркадиной построен Чеховым с ориентацией на трех реальных актрис: Дузе и Бернар, с одной стороны, и Яворскую – с другой. Дузе, с точки зрения автора, – это недостижимый эталон для бывшей

<sup>51</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 1. Рассказы. Повести. Юморески, 1880–1882 / ред. Н.Ф. Бельчиков. М. : Наука, 1974. С. 106.

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> Чехов А.П. Сочинения : в 18 томах. Т. 16. Статьи. Рецензии. Заметки. «Врачебное дело в России», 18881–1902 / ред. З.С. Паперный. М. : Наука, 1979. С. 9.

<sup>54</sup> Там же. С. 12.

<sup>55</sup> Там же. С. 15, 17.

примы театра Корша, тогда как Сара Бернар гораздо более понятный ориентир для подражания. По отношению к Дузе Аркадина занимает двойственную позицию. Итальянская актриса вырабатывала собственный вполне определенный стиль, осуществляла настоящую саморежиссуру, сознательно боролась против традиционной риторичности. Аркадина в повседневной жизни тоже «сам себе режиссер», но не во имя «внутренней правды», а во имя самоутверждения и победы «дурмана» театра, о котором говорит Треплев, над реальной действительностью. Слабость Аркадиной в том, что она не способна, как Дузе, пойти наперекор зрительским ожиданиям, отказаться от риторичности и устоявшихся театральных канонов, обеспечивающих ей успех у публики.

Чаще всего эпизоды с Аркадиной заканчиваются коммуникативной неудачей из-за того, что участники диалога не распознают источника поведения и речи актрисы, находятся вне зоны влияния театрального или литературного контекста, довлеющего ее сознанию. Поэтому реакция собеседников Ирины Николаевны отражает обычно поверхностный смысл ситуации, не затрагивая ее второй, глубинной сути. Да и сама актриса не всегда различает, где она органична, а где бессознательно воспроизводит какие-то фрагменты из своих театральных ролей, приспособленных к конкретной ситуации. Граница между жизнью и сценой для Аркадиной диффузна, размыта, и она с легкостью пересекает ее в обоих направлениях. Лишь вненаходимому автору, сознательно употребляющему ту или иную аллюзию, ведомы литературно-театральные истоки ее реплик и действий. Почти полное отсутствие «личностной территории» у Аркадиной, ее постоянное ролевое поведение, приводит к тому, что в ее присутствии жизнь неизбежно театрализуется, превращается в подобие представления. С помощью образа актрисы метатеатральность выходит за рамки спектакля о Мировой душе и приобретает тотальный характер для всей пьесы Чехова. Гибель единственного сына Аркадиной вне сцены становится фактически авторским приговором основам ее аксиологии и онтологии, доказательством того, что реальная жизнь отнюдь не театр.

Возвратимся к определению места и значимости образа Аркадиной среди всех персонажей комедии. Именно она, вопреки названию, является главным действующим лицом «Чайки», а не Заречная и не находящийся за сценой в момент завершения пьесы Костя Треплев. Первенство Аркадиной обусловлено не только ее положением примы, но и множественностью социально-ролевых статусов, каждый из которых добавляет новые краски в представление о ней как о человеке и об актрисе. Углубляет и расширяет образ Аркадиной разветвленный литературный, театральный и газетно-журнальный контекст, который принимался во внимание Чеховым и который служил ему фундаментом в процессе создания этой по-своему цельной фигуры.

Столь же большое значение для понимания героини играет биографический компонент, связанный с событиями жизни писателя и окружавшими его женщинами. Как заметил М.М. Бахтин, ссылаясь на Аристотеля, актерство –

это стремление разбить себя на много самостоятельных ликов<sup>56</sup>, что вполне согласуется с сущью Аркадиной. Однако ведь и драматург во многом схож с актером: он тоже «разбивает» себя в той или иной мере во всех персонажах своего произведения. Флоберу принадлежит парадоксальная фраза по поводу воплощения авторского сознания в его романе: «Мадам Бовари – это я». С известным допущением нечто подобное мог бы сказать и Чехов, подставив на место французской героини ту, что начинала перечень действующих лиц его «Чайки».

### Список литературы

- Альтиуллер А.Я. «Тип во всяком случае любопытный» (А.П. Чехов и Л.Б. Яворская) // Чеховиана: статьи, публикации, эссе. М. : Наука, 1990. С. 140–158.
- Бочаров С.Г. Филологические сюжеты. М. : Языки славянских культур, 2007. 656 с.
- Гнедич П.П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. М. : Аграф, 2000. 368 с.
- Кугель А.Р. Листья с дерева : воспоминания. Л. : Изд-во «Время», 1926. 212 с.
- Лазарев-Грузинский А.С. А.П. Чехов // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М. : Художественная литература, 1986. С. 86–120.
- Литаврина М.Г. Яворская, беззаконная комета. М. : МИК, 2008. 400 с.
- Мичурина-Самойлова В.А. Шестьдесят лет в искусстве. Л. ; М. : Искусство, 1946. 225 с.
- Синьорелли О. Элеонора Дузе / пер. с итал. А.С. Короткова. М. : Искусство, 1975. 168 с.
- Скибина О.М. Творчество Чехова: поэтика и прототипы (Лидия Яворская и А.П. Чехов) // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2018. Т. 2. № 2. С. 129–140. EDN: XREBJB
- Скино М. Элеонора Дузе. История и иллюстрации одной театральной революции / пер. с итал. И. Зверевой. М. : НЛЮ, 2025. 400 с.
- Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М. : Искусство, 1983. 424 с.

### References

- Al'tshuller, A. Ya. (1990). "The type is, in any case, curious" (A. P. Chekhov and L. B. Yavorskaya). *Chekhoviana: Stat'i, Publikatsii, Esse* (pp. 140–158). Moscow: Nauka Publ. (In Russ.)
- Belyaev, Yu. D. (1902). *...Actors and Plays (Impressions)*. Saint Petersburg: Ya. Berman Publ. (In Russ.)
- Bocharov, S. G. (2007). *Philological Plots*. Moscow: Yazyki Slavyanskikh Kul'tur Publ. (In Russ.)
- Gnedich, P. P. (2000). *Book of Life: Memorie. 1855–1918*. Moscow: Agraf Publ. (In Russ.)
- Kugel', A. R. (1926). *Leaves from the Tree. Memories*. Leningrad: Vremya Publ. (In Russ.)
- Lazarev-Gruzinskiy, A. S. (1986). A. P. Chekhov. In *A. P. Chekhov in the Memoirs of His Contemporaries* (pp. 86–120). Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Publ. (In Russ.)
- Litavrina, M. G. (2008). *Yavorskaya, Lawless Comet*. Moscow : MIK Publ. (In Russ.)
- Michurina-Samoylova, V. A. (1946). *Sixty Years in Art*. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
- Sin'orelli, O. (1975). *Eleonora Duse* (A. Korotkova, Trans.). Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
- Skal'kovskiy, K. A. (1902). *Satirical Essays and Memoirs*. Saint Petersburg: A. S. Suvorin Publ. (In Russ.)

<sup>56</sup> См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М. : Искусство, 1986.

- Skibina, O.M. (2018). Chekhov's works: poetics and prototypes (Lydia Yavorskaya and A.P. Chekhov). *Vestnik of Volzhsky University named after V.N. Tatishchev*, 2(2), 129–140. (In Russ.) EDN: XREBJB
- Skino, M. (2025). *Eleonora Duze. History and Illustrations of One Theatrical Revolution* (I. Zvereva, Trans.). Moscow: NLO Publ. (In Russ.)
- Stanislavskiy, K.S. (1983). *My Life in Art*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)

**Сведения об авторе:**

*Кубасов Александр Васильевич*, доктор филологических наук, профессор кафедры теории и методики обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья, Уральский государственный педагогический университет, Российская Федерация, 620091, Екатеринбург, пр. Космонавтов, д. 26. ORCID: 0000-0001-9074-1133; SPIN-код: 4393-0560. E-mail: kudas2002@mail.ru

**Bio note:**

*Alexander V. Kubasov*, Grand PhD in Philology, Professor at the Department of Theory and Methods of Teaching Persons with Disabilities, Ural State Pedagogical University, 26 Cosmonauts Ave, Ekaterinburg, 620091, Russian Federation. ORCID: 0000-0001-9074-1133; SPIN-code: 4393-0560. E-mail: kudas2002@mail.ru