

ЧАЙКА. ПЕРЕЗАГРУЗКА (В ПРОЧТЕНИИ БОРИСА АКУНИНА)

Ангелика Молнар

Западновенгерский университет, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Сомбатхей, Венгрия
E-mail: manja@t-online.hu

Аннотация. В нашем сообщении рассматривается процесс превращения чеховской чайки в чучело у Б. Акунина. Исследование не замыкается на перечислении постмодернистских приемов обращения к классике. Форма драматического текста не препятствует его поэтическому анализу. Патологическая страсть действующих лиц к убийству, смерть птицы, развертывание природных образов и вещей в современной пьесе следует рассматривать как единое целое. Мотивный анализ дополняется и тем, что в случае с чайкой речь идет о коренной метафоре, возникновение которой модифицирует процесс смыслопорождения как в претексте, так и в посттексте. Более того, данное сопоставление позволяет обнаружить также и метапоэтический план произведения.

Ключевые слова: чайка, чучело, Чехов, Акунин, мотивный анализ, метапоэтический план.

Современная пьеса «Чайка» Б. Акунина начинается с последнего акта из одноименной пьесы А.П. Чехова (т.е. с возвращения Нины Заречной), после чего преобразовывается в криминальную историю, написанную в форме диалога. В новом прочтении Треплев не накладывает на себя руки, а становится жертвой убийства. Внутреннюю структуру текста определяют повторяющиеся восемь раз эпизоды расследования под руководством Дорна (потомка Фандорина). В толковании современного автора действующие лица пьесы Чехова предстают маньяками, следовательно, причины для совершения преступления может иметь любой из них. Мотивы преступников в то же время из одного дубля («сценки») в другой становятся все абсурдней и абсурдней. Итак, акунинская «Чайка» становится игрой с вариациями на тему «кто убийца?» в различных эмоциональных и семантических регистрах, в различных художественных формах. Сплав чеховской драмы и криминального повествования, таким образом, трансформируется в черную комедию, а кроме того, и в пародийное переложение русской литературы и театрального искусства.

В специальной литературе, с одной стороны, звучат такие критические замечания, как то, что Акунин опустил выдающееся классическое произведение до уровня массовой культуры, то есть из

«Чайки» Чехова сделал набитое чучело, а из живых классических образов создал кукол. С другой стороны, те, кто воспринимает пьесу Акунина как типично постмодернистскую, утверждают, что она ставит своей целью изобличение рядовых читательских стратегий. В результате эксперимент Акунина представляется попыткой оживления классической литературы, превращенной в набитое чучело чайки. Современное переложение «Чайки» характеризуется установкой на образованного читателя, наличием индивидуального авторского стиля, а также применением различных поэтических приемов. У Акунина наблюдается не только обнажение драматургической техники Чехова, но и переработка архетипичных образов и создание новых метафор.

На сегодняшний день уже может показаться избыточным анализ центрального символа произведения Чехова (чайка). Существует множество прочтений исследуемого текста, в том числе в повседневной (сравнение Нины), литературной и философской (мировая душа в произведении Треплева, ее конкретные воплощения), а также мифологической плоскостях (чайка и «волшебное озеро»). Эти текстовые уровни взаимно проникают друг в друга и соединяются с главной темой, которую образует взаимосвязь между искусством и жизнью [Чивликий, с. 172].

Исходя из такого толкования, в современной пьесе набитое чучело чайки начинает играть новую роль, обозначая окончательный разрыв между искусством и жизнью. Савельева дополняет данную трактовку замечанием, что у Чехова чучело чайки появляется только на последних страницах, как бы символизируя, что живое искусство сменяется мертвым опредмечиванием, тогда как у Акунина чайка, вместо жертвенного символа, уже в самом начале олицетворяет кровожадную агрессию [Савельева, с. 39]. Этими исследователями рассматривается процесс превращения чайки в чучело (в уничтоженную душу). Анализ, однако, ограничивается перечислением тех мест в тексте, где встречается указанный мотив. В том числе только упоминается патологическая страсть Треплева к стрельбе или значение смерти птицы [Чивликий, с. 173]. В нашей работе мы хотели бы дополнить этот анализ исследованием того факта, что в случае с чайкой речь идет о коренной метафоре, различные формы которой в каждом отдельном случае изменяют ее развертывание, процесс смыслопорождения. Драматическая форма произведения диктует необходимость поиска авторского голоса в ремарках и высказываниях действующих лиц.

Чайка у А.П. Чехова

В «Чайке» Чехова метафора птицы посредством авторского переосмысления света и белого цвета соотносится, в первую

очередь, с образом Нины Заречной. Даже фамилия Нины содержит намек на то, что она родилась на другом берегу водного пространства: «Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нем каждый островок...». Увлечение театром и любовное влечение Нины сближаются при помощи образа озера, неотделимого от образа чайки. Так, девушка признается Треплеву: «А меня тянет сюда, к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами...». При поцелуе влюбленных выводится, на первый взгляд, ничем не мотивированное отклонение от главной темы разговора: «*Нина*. Это какое дерево? Треплев: Вяз. *Нина*. Отчего оно такое темное? Треплев. Уже вечер, темнеют все предметы». Мотивация кроется в игре светотени, которая продолжает развиваться как в мире, так и в тексте драмы.

Искусственно сделанный домашний театр Треплева вначале скрывает озеро, однако во время представления пустое, недекорированное пространство позволяет обратить туда взор, то есть приобретает поэтическую функцию. Когда «открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде» светится, в темноте фигура Нины также источает свет, подобно луне: «на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом». Взаимодействие света и тени реализует драматический текст Треплева, в котором свет луны освещает всего лишь пустоту: «Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна

напрасно зажигает свой фонарь». В связи с этим напомним, что во время беседы о «мировой душе» в четвертом действии драмы Чехова, Дорн напевает популярный романс: «Месяц плывет по ночным небесам...». Это образует рамочную конструкцию с первым действием, в котором представлен спектакль о «мировой душе» под светом луны.

Треплев в начале действия говорит о необходимости обновления форм театрального искусства. В чем это проявляется наряду с необычным текстом? У Чехова красное небо обозначает заход солнца, однако в ходе спектакля Треплева на заднем плане озера появляются две красные точки, потому что молодой автор хочет реалистически конкретизировать текстовую отсылку на сатану при помощи появления запаха серы и пары красных глаз. Но после провала спектакля и опубликования его прозаических произведений, молодой автор приходит к выводу, что основным в творческом акте является душевная потребность творить. За прошедший между этими высказываниями промежуток времени его поглощает профессиональная и сыновья ревность к Тригорину, к любовнику сначала его матери, а потом Нины: «Я люблю мать, сильно люблю; но она ведет бестолковую жизнь, вечно носится с этим беллетристом, имя ее постоянно треплют в газетах, – и это меня утомляет». Глагол *трепать* ('трепаться, упоминать, раздирать') – «треплют в газетах» –

актуализирует имя Треплева, которого нельзя характеризовать как слишком «трепливой» фигуры, но свои рукописи он все равно уничтожает, разрывая на мелкие куски.

В этой связи заметим, что мотив разрывания появляется во многих местах текста. Треплев срывает листки цветка, чтобы игриво убедиться в том, отвечает ли Аркадина ему материнскими чувствами: «любит – не любит. (Смеется.) Видишь, моя мать меня не любит». Нина уподобляет их жизнь в молодом возрасте, которая в корне отличается от настоящей, цветам: «Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы...». В пору цветения ее любви к Тригорину она собирает цветы, передает их Дорну, однако также безответно влюбленная в врача и ревнивая Полина Андреевна выпрашивает их, и «получив цветы, рвет их и бросает в сторону». Мать Маши беспокоится за здоровье Дорна: «Вы – доктор и отлично знаете, что вам вреден сырой воздух, но вам хочется, чтобы я страдала». Она ревнует к Аркадиной, вообразив, что Дорн втайне влюблен в нее: «Перед актрисой вы все готовы падать ниц. Все!».

Здесь следует указать и на самоопределение Тригорина при помощи мотива разрывания: «я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу

их корни. Разве я не сумасшедший?» (см. ниже «Поприщин»). Взаимосвязь жизни и творчества семантизируется в новой и неожиданной связи. Писатель, призванный наблюдать за жизнью других, использует их жизнь в качестве темы своих произведений. Это приводит к трагедии, если вместо такого творческого претворения, происходит претворение в самой жизни. Маша также рассказывает свою историю Тригорину и надеется на то, что таким образом чувства могут быть прекращены, разорваны точно также, как и цветы: «*Маша*. Все это я рассказываю вам как писателю. Можете воспользоваться. (...) Вот взяла и решила: вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву». Однако ни возможность письменной фиксации, ни человеческое намерение не может отменить чувство. Кроме врача, все предлагают себя писателю в качестве темы произведения. Медведенко также высказывает мысль о трудной жизни учителя: «(*Живо, Тригорину*.) А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат – учитель. Трудно, трудно живется!». Он трактует пьесу Тrepлева, в которой играет Нина, как потенциал для духовной общности влюбленных: «Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ». Маша отвергает такой ход их общей истории с учителем. Ее жест – нюхает табак и предлагает учителю – выражает все, что она может ему

предложить. Медведенко же хочет получить ее целиком, от этого и страдает. Отметим, что гипохондр Сорин, втайне влюбленный в Нину, тоже высказывает такое предложение: «Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так: "Человек, который хотел"». Предложенная тема отражает значение фамилии действующего лица: 'сорить' своими возможностями.

Таким образом, все линии действия пьесы Чехова копируют друг друга посредством аналогичных мотивов. Эти параллельные истории строятся по мотивам «отвергнутая любовь – невоплощенная тема для воспроизведения – смерть». Отметим, что они восходят к пьесе Тrepлева. По мнению других, в том числе и Аркадиной, холодная риторика, абстрактные картины портят ее. Не понимает новизну пьесы и обыватель Шамраев, в утверждении которого наблюдается следующее противопоставление: «Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни». Дорну она нравится, однако он акцентирует потребность интеллектуального переживания: «В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас». Тем не менее, философия жизни Дорна также перекликается с пьесой: «Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься

с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная». По мнению Треплева, легче философствовать на бумаге, чем в действительности переживать ломаную жизнь и единую мировую душу. Сорин тоже считает, что врачу все безразлично. Однако Дорн глубоко задевает вопрос жизни и смерти (главная тема пьесы Треплева / Чехова), более того, он выступает за осознание человеком необходимости преодолеть «звериный» характер смерти: «Сорин. Вы сыты и равнодушны, и потому имеете наклонность к философии, (...). Дорн. Надо относиться к жизни серьезно». «Сорин. Вы рассуждаете, как сытый человек (...). Дорн. Страх смерти – животный страх... Надо подавлять его».

Нина не умеет понимать символический подтекст, скрытый в пьесе Треплева, придерживаясь конкретности чувств: «И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...». Автор также испытывает нехватку жизненных мотиваторов для творческого акта. Он может думать исключительно о Нине и о любви. Это Дорн называет «нервозностью» и списывает на счет «волшебного озера». Нина испытывает подобное в отношении Тригорина: в ее последнем письме Треплеву отражается, как «она глубоко несчастна; что ни строчка, то больной, натянутый нерв. И воображение немного расстроено. Она подписывалась

Чайкой». Действие драмы Чехова пронизывает безответная любовь, которая метафоризируется при помощи «волшебного озера», а желающие испытать ее – кружащиеся над ним «чайки». Отметим, что в такой трактовке любовь оживляет творческий акт, а в метапоэтическом ключе это определяется вопросом оживления произведения искусства.

Когда Нина начинает интересоваться Тригориним и ее взгляд становится «холоден», Треплев «в отчаянии» убивает чайку (по собственному признанию, «имел подлость»). Сейчас уже он пытается истолковать самого себя посредством метафорического действия: «Скоро таким же образом я убью самого себя». Таким образом, убийство чайки обозначает самоубийство убийцы. Нина отказывает мужчине, намеренно истолковывая этот поступок прозаически, без его символического значения: «В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю». Ее жест (*Кладет чайку на скамью*) выражает такой же отказ от понимания. Творец в ответ уничтожает свое произведение по следующей причине: «Женщины не прощают неуспеха. Я все сжег, все до последнего клочка». Позднее Треплев выполняет свое символическое обещание и выстреливает сам в себя. С повязкой (тюрбан) на кровотокающей голове его образ практически перенимает белизну и рану подстреленной

чайки. А перед успешным самоубийством он опять же уничтожает, разрывает в клочья все свои писательские труды: «В продолжение двух минут молча рвет все свои рукописи и бросает под стол, потом отпирает правую дверь и уходит».

Чувство страдания Треплева из-за Нины превышает силу жажды им творчества и переживания из-за неудачи, безуспешности: «С тех пор как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для меня невыносима – я страдаю...». Это переживание говорящий приводит в действие при помощи метафоры озера: «Ваше охлаждение страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю». Озеро упоминается в начале каждого действия пьесы Чехова. Во втором действии Аркадина читает книгу Дорна: Мопассан «На воде». Прочитав несколько строк, она сталкивается со своей собственной историей и бросает книгу. «Непокойна у меня душа. Скажите, что с моим сыном? Отчего он так скучен и суров?». Треплев сильно переживает и целые дни проводит на озере, хотя не по той причине, как Тригорин.

Отмеченное соотношение транспарентно реализуется и в связи с образом солнца. Для Треплева Нина означает свет и солнце: «мне представляется ваше лицо, эта ласковая улыбка, которая светила мне в лучшие годы моей жизни». Нехватка отражается и в акте письма: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью,

мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, все это сухо, черство, мрачно». Дело в том, что Нина и Тригорин сближаются. Это детализуется наряду с описанием природы: «налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце». Отношения между девушкой и писателем метафоризируются взаимодействием солнца и озера. Нина так же, как и Треплева, очаровывает Тригорина, который признается: «Я опять увижу эти чудные глаза, невыразимо прекрасную, нежную улыбку... эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты». Известный писатель оказывает обратное влияние на Нину. Это находит отражение в соотнесении с Тригориним солнца в высказывании Треплева: «Это солнце еще не подошло к вам, а вы уже улыбаетесь, взгляд ваш растаял в его лучах. Не стану мешать вам». Ирония Треплева выявляется и через посредство образа Гамлета: «Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (*Дразнит.*) “Слова, слова, слова...”». Известно, что интертекстуальные параллелизмы с драмой Шекспира ярко пронизывают пьесу Чехова. Правда, Треплев должен исполнять роль Гамлета по отношению к любовнику своей матери.

В случае с Тригориним также можно обнаружить метафорическую связь между чайкой и озером. В статусе писателя он единственный среди действующих лиц, которого конкретно очаровывает красота озера: «Хорошо у вас тут!». Схожее воздействие

оказывают на него и чайка и девушка: «Красивая птица». Тригорин переживает как чайка свои вспыхнувшие чувства к Нине, к которой его что-то влечет, как к «волшебному озеру». Он признается Аркадиной так: «Меня манит к ней! Быть может, это именно то, что мне нужно». В его утверждениях повторяется ситуация между Ниной и Треплевым. Аркадина старается успокоить и своего грустного сына: «Не отчаивайся... Все обойдется». Отметим, что русские слова *чайка* и *отчаяние* же располагают одним общим квази-этимом *чай*. Здесь стоит также отметить, что ревнующая Аркадина старается сохранить любовь Тригорина, отождествляя его с заключительной главой книги, сбумагой: «Ты последняя страница моей жизни! (Становится на колени)». Отчаянная женщина подыгрывает самолюбию мужчины и писателя таким образом, что считает его произведения полными жизни: «люди у тебя как живые. О, тебя нельзя читать без восторга!». В противоположность этому, она оценивает пьесу своего сына как декадентскую, и требует претворение старых, традиционных схем: «Лет десять – пятнадцать назад здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь. Тут на берегу шесть помещичьих усадеб. Помню, смех, шум, стрельба, и всё романы, романы...». Любовные романы и теперь разыгрываются, и каждый из них сопровождается чувством отчаяния, а их участников можно назвать *чайками*.

В посвященной Чехову специальной литературе сведение случайных элементов в одну плоскость или прием, называемый «подводным течением», на наш взгляд, на самом деле подразумевает необычную форму метафоризации. Тригорин утверждает, что если бы он смог жить здесь, «у этого озера», он вместо писательской страсти отдался бы увлечению рыбалкой: «Я люблю удить рыбу. Для меня нет больше наслаждения, как сидеть под вечер на берегу и смотреть на поплавок». В высказываниях известного писателя сближение писательского творчества и ловли рыбы в драматическом действии индуцирует «ловлю» любви девушки (рыбки), посредством этого распространяется метафора чайки и на образ Тригорина, правда, с оттенком семантики «хищника»: «Должно быть, в этом озере много рыбы». После столичных событий образы известных писателя и актрисы теряют свой ореол для Нины, превращаясь в повседневный и более прозаический. Выражается это также и в акте рыбной ловли: «они вот плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все». Это утверждение коррелирует с таким же у Аркадиной (см. выше).

Итак, в пьесе Чехова Тригорин является одной из ключевых фигур любовных треугольников. Это нашло отражение также и в его имени, указывающем на «тройную гору», «тригоря». Оно ненарочно, но коренным образом изменяет судьбы остальных действующих лиц, хотя на жизнь смотрит сквозь призму

литературы. Тригорин постоянно записывает что-то в свою записную книжку, как будто он действует внутри произведения в качестве альтер-эго писателя, из записок которого в конце концов создается пьеса. Тригорин детализует свою технику письма следующим образом: «Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль». самого себя он определяет также как «писателя-пейзажиста». Под этим понимается его способность к созданию тропов (облако – рояль). Он видит в жизни одни только образы, мыслит образами, однако осознает то, что не является таким талантливым, как Тургенев (метапоэтический отклик), и страдает из-за этого, жажда славя так же, как и другие.

Сначала Тригорин объясняет свой интерес к Нине как профессиональный: он находит соответствующий объект для воспроизведения образа молодой девушки. Но после того, как он увидел подстреленную чайку, у него рождается замысел истории Нины: «Так, записываю... Сюжет мелькнул... (*Пряча книжку.*) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку», «Я буду вспоминать вас, какою вы были в тот ясный день – помните? – неделю назад, когда вы были в светлом платье... Мы разговаривали... еще тогда на скамье лежала

белая чайка». Нина же связывает эту историю с театром и фикцией, об этом свидетельствуют ее жест и слово: «Нина (*подходит к рампе; после некоторого раздумья*). Сон!». При их временном расставании она дарит ему на память медальон, с вырезанными его инициалами на одной стороне и с названием его книжки – на другой: «Дни и ночи». Символический (а не прозаический!) жест проецирует контраст света и темноты, белого и черного цветов в пьесе Чехова. Ссылка на текст книги означает, что Нина предлагает Тригорину воспользоваться ее историей (ее жизнью): «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». Это и реализуется в художественном мире драмы.

Спустя два года завершение событий сопровождается волнением на озере, уничтожением театральной сцены и грозой. Помимо контраста внешней темноты и света от огня лампы можно параллельно сопоставить образы природы и душевные переживания. «*Медведенко. В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал.* По всей вероятности, он слышит Нину, изливающую свои страдания на месте начала ее истории (озеро, сцена): «Вчера поздно вечером я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит. Я заплакала в первый раз после двух лет, и у меня отлегло, стало яснее

на душе. Видите, я уже не плачу». Ее обливает свет и смывает воспоминания о трагических событиях, которые наступили из-за погони за славой. Все мотивы, появившиеся в первом действии, повторяются в последнем обратным значением. Символическое представление искусства – театр – уничтожается так же, как и сам автор, который стреляется.

Два года спустя взрослевшая Нина снова цитирует пьесу Треплева, продолжая играть «мировую душу», в то же время оставаясь героиней «небольшой истории» Тригорина. Она освобождается от грез: писатель уничтожает ее прежнюю жизнь, то есть претворяет записанное зерно рассказа в ее жизни. Нина сживается с образом чайки и в тот момент, когда признается Треплеву в своих неизменных чувствах к Тригорину. В тексте опять стоят рядом друг с другом слово *отчаяние* и ссылка на *чайку*, которую в качестве темы рассказа здесь сменяет любовь: «Я люблю его даже сильнее, чем прежде... Сюжет для небольшого рассказа... Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю». Впоследствии Нина несколько раз подправляет это сопоставление ее с чайкой, а именно с точки зрения актерского призвания. Она говорит о разнице между хорошей и плохой актерской игрой, несмотря на то, что Треплев также переживал подобное в своей писательской деятельности. «Нина (*Поднимает голову.*) Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну да! (...) Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь

ужасно. Я – чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Это не то... (*Трет себе лоб.*) О чем я?.. Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением (...)».

Писатель Тригорин дважды не может вспомнить о том, что раньше просил Шамраева набить труп чайки в чучело – создать вечную куклу, память о безжизненной птице. Он также не превращает эту историю о подстреленной чайке в письменную форму, повесть. Согласно Чивликлию, для Тригорина чайка всего лишь обработанный в жизни материал, используемый сценарий, который больше не интересует его [Чивликлий, с. 173], хотя в следующем высказывании и содержится намек на это: «Погода встретила меня неласково. Ветер жестокий. Завтра утром, если утихнет, отправлюсь на озеро удить рыбу. Кстати, надо осмотреть сад и то место, где – помните? – играли вашу пьесу. У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия». Все основные мотивы и метафоры текста суммируются в этих фразах, но фиксация / развертывание истории чайки / чаек станет задачей пьесы Чехова. В ней в чайку превращаются все действующие лица до единого, как и Тригорин, Аркадина, Маша, Медведенко, Полина Андреевна или Дорн. Чайкой стала не только Нина, но и безнадежно влюбленный Треплев, убивший

себя. Напевание Дорна в данном контексте также не случайно, потому что посредством связи мелодии «Я вновь пред тобою стою очарован...» и сюжета активизируется новый языковой и семантический ряд, относящийся к метафоре чайки: связь между *отчаянием*, *чайкой* и *очарованием* реализуется в приводимых диалогах. Каждый из героев чувствует к другому любовь, желание, страдание, очарование. Будучи деятелями искусства, они также старались воплотить свои творческие поиски.

Таким образом, действующие лица пьесы в своих различных взаимоотношениях, представляют собой аналогичную метафорическую модель любовных (взаимо) связей. Проецируя ее на сферу творчества, можно раскрыть ее смысл при помощи следующей упрощенной схемы. Солнце, как слава, подогревает чайку, кружащуюся над озером, которое, в свою очередь, означает художника (искусство), а чайка одновременно выступает и как Муза. Существующие между ними гармонические отношения обеспечивают красоту творения и полноту жизни, тогда как ранение чайки вызывает высыхание озера, а в переносном смысле – Смерть (творчества). И в этом плане играет важную роль эпизод «театр в театре» – пьеса Треплева в начале драмы Чехова (ср. «мышеловка» в «Гамлете»), – который предопределяет уничтожение самого искусства при помощи искусства. Недостаток чувств, отрицание символичности приводит

к конкретизации значений, к прозаичности, к чучелу чайки.

Чайка у Акунина

Акунин этот смысловой потенциал использует в превращении чеховских действующих лиц в убийц, уничтожая в то же время этих «чаек» посредством гиперболизации и обнажения метафор. Чучело чайки, которое заказывается Тригориным, станет главным героем современной пародии. Перечисление набитых чучел животных представляет собой ссылку к пьесе Треплева, в которой «все жизни, свершив печальный круг, угасли». Правда, все чучела отодвинуты на задний план, а впереди стоит большая чайка. Действующие лица тоже скорее куклы, плохие актеры, чем живые люди, и в результате может быть установлена параллель между ними и чучелами животных: «чайки» уничтожают своего «убийцу». Согласно Надозирной, Акунин тематизирует смерть автора в сюжете убийства Треплева, тем самым пародируя акт письма, направленного на высказывание «истины», правды о мире [Надозирная, с. 208]. Шавель в своей статье подчеркивает, что чеховская пьеса превращается в «новой драме» Акунина в историю второстепенных персонажей в разных микросюжетах, в которых они представляют литературные и театральные амплуа, роли [Шавель, с. 240]. Современный автор сужает чеховское действие до акта детективного расследования, заставляя при этом действующих лиц сыграть

до конца их вымышленные литературные сюжеты. Итак, рассмотрим поэтический процесс трансформации образа чайки в чучело, искусства в убийство, классики в постмодернистскую игру у Акунина.

Вместо подробного описания убийства Треплева данный фрагмент текста пронизывают мотивы описания грозы: «Свет на сцене меркнет, и остается лишь освещенный кружок близ лампы. Через полминуты доносится приглушенный треск грома, но зарницы нет. Еще через несколько секунд мимо стеклянной двери быстро проскальзывает чей-то силуэт. Опять грохочет гром, но теперь уже значительно сильнее. Яркая вспышка, порыв ветра распахивает дверь, полощется белая занавеска, с пола взлетают и кружатся мелкие клочки». Посредством проблесков и рокота сюда же подключается образ грозы. У Акунина она проявляется более маркированно, чем в произведении Чехова, акцентирующем роль озера. Дубли завершаются и размежевываются фразой «Раскат грома, вспышка, свет гаснет». При новом дубле «Свет зажигается вновь». Это обладает метапоэтической функцией, потому что не только связывает заключительный эпизод с чайкой и с убийством, но и – как мы убедимся в этом далее – может быть соотнесено с актом письма.

В связи с реконструкцией совершения убийства снова упоминается бумага: «Кто-то вошел. Взял с секретера револьвер, который зачем-то лежал там поверх бумаг

– на листке осталось едва различимое, но свежее пятно оружейного масла». В авторской ремарке выше цвет занавески, а также белизна бумажных клочков напоминает образ чайки. Акунин мотивирует поступок разрывания произведений иначе, чем Чехов. Он дополняет действие Треплева как ремарками, так и уточнением от матери Маши: «Содрогнувшись, трясется в беззвучном хохоте. Потом – в продолжение целых двух минут – рвет все свои рукописи на мелкие-мелкие кусочки и бросает на пол, возле стеклянной двери. Отпирает правую дверь и уходит, сжимая револьвер», «*Полина Андреевна*. Снова рукописи рвал. (*Аркадиной*.) Это с Костей часто бывало: рассердится, что плохо пишется, и давай рвать мелко-мелко». Мать Маши предлагает склеить клочки с надеждой на то, что предмет любви ее дочери создал «нечто грандиозное».

Образу Треплева же присваиваются атрибуты грозы. «Грозный» характер Треплева индуцирует также и присущую ему манию к оружию. В авторских ремарках соплагаются отношения к животным и к оружию: «Рядом лежит большой револьвер, и Треплев его рассеянно поглаживает, будто котенка»; «Хватает револьвер, целится в невидимого врага»; «Громко стучает револьвером о стол». Появление тематизации может быть приписано акцентированному фоническому консонансу между произнесенным и написанным в русском оригинале именем

и предметом: Треплев – револьвер. В отличие от бессильной, утонченной фигуры чеховского героя, действующему лицу у Акунина не чужды психопатические черты, оно характеризуется свойствами, внушающими тревогу: *«(Окликает с угрозой.) Кто здесь? (Бросается на террасу с самым грозным видом. Возвращается, волоча за руку Нину Заречную. При свете узнает ее, взмахивает рукой с револьвером.)»*.

Особо подчеркивается страх Нины, старающейся успокоить грозного Треплева, в ремарках: «Он не выпускал из рук револьвера, вел себя дико, взрывы ярости сменялись холодной рассеянностью, которая пугала меня еще больше, чем неистовство. Я попробовала смягчить, успокоить его, но мои нервы расстроены»; *«(дрожащим голосом) Не выдерживает, нервные слезы»*. Ее стараниям противопоставляется действие мужчины: «Берет его за руку, в которой Треплев все еще сжимает револьвер, гладит»; «схватив ее за руку и насильно удерживая – он уже не рассеян, а возбужден; говорит все быстрее, а под конец почти исступленно». Такое угрожающее поведение вызывает у остальных лиц страх, а затем намерение убить «агрессора». В результате потенциальный убийца становится жертвой.

В описании вечера, когда совершается убийство, искусственному свету внутри дома противопоставляются отблески молний во внешней темноте: «Вечер. Горит одна лампа

под колпаком. Полумрак. Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах. Время от времени доносится рокот грома, иногда сопровождаемый вспышками зарниц». В детализации акта убийства при выстреле Нины аналогичную мотивам грозы / дождя роль играет воздействие света-тени: «Виджу – на секретере револьвер. Лежит и поблескивает в свете лампы. Это было как символ, как знак свыше... Я прошептала: “Погасите лампу!” А когда он отвернулся, схватила револьвер, взвела курок». Акунино обнажает символизацию вещей, тем не менее, сам играет с этим же приемом. По собственному признанию, девушка научилась стрелять параллельно актерскому искусству: «Я умею стрелять. Меня офицеры научили – в прошлом году, когда я гастролировала в Пятигорске». Акунин здесь делает метапоэтический отклик на Лермонтова, и далее, повторяя Чехова, приводит цитату из *Гамлета*: «И сок проклятой белены в отверстие уха влил». Это действие имеет сходство с выстрелом в голову: «пуля в правое ухо вошла». Резкий звук, который сопровождает выстрел, и взрыв склянки с эфиром также связываются с громом в качестве алиби убийства. Это также встраивается в широкий мотивный план развертывания образов жизни и смерти (мотивы света и тени, тишины и грома и т.д.).

Блеск молнии освещает также и фигуру «чайки» Нины Заречной, которая апострофирует вечер убийства в виде

апокалиптического потопа, тем самым предоставляя также алиби для своего возвращения на место преступления: «Вспышка молнии озаряет проем двери, ведущей на террасу, и виден чей-то силуэт»; «Сильный дождь... Размыло дорогу, коляска не может дальше ехать. Видите, я вся вымокла. Настоящий потоп». Нина уронила светлую шаль, которая становится доказательством убийства и актерских способностей девушки: *«Дорн (громовым голосом). Назад! (В несколько прыжков пересекает комнату, нагибается над лежащей и поднимает из-под подола ее платья шарфик, ранее оброненный Заречной.) Сухой! Браво, Нина Михайловна, вы и в самом деле стали выдающейся актрисой! Теперь понятно, зачем вы сюда вернулись».* Женщина, играющая театральное представление, по сравнению Дорна, лежит как «утопившаяся Офелия», а из лежащей позиции «поднимается с грацией гимнастки». Следовательно, гамлетовская аллюзия (перенятая посредством пьесы Чехова) также является строительным элементом развитой метафоры грозы у Акунина. В отличие от шекспировской, эта «Офелия» не утопилась, а сама «умочила» своего Гамлета.

Итак, вызванный грозой эффект светатени в эпизоде с Ниной играет важную роль мотивировки, но Дорн доказывает вину Сорина также посредством этого образа: *«Дорн (по-прежнему глядит на Сорина). Ведь ваше кресло стояло у окна, не так ли?*

Перед грозой было душно, вы попросили распахнуть створки и, перегнувшись через подоконник, все смотрели в сад. Что такого интересного вы там увидели? *Сорин.* Просто смотрел в сад. Сполохи зарниц так причудливо выхватывали из темноты силуэты деревьев». Убийство метафоризуется грозой, так как является поступком, вызывающим освежение, т.е. уничтожающим писателя, разрушающего жизнь других людей.

Вернемся к первому дублю второго действия, в котором Нина является подозреваемой в ходе расследования убийства. Отождествление с чайкой предполагает также единство с образом убийцы. Треплев застрелил чайку, а Нина – Треплева, чтобы защитить Тригорина. Параллелизм образов птицы и Нины, однако, уже в первом действии усиливается. Девушка не только сама себя характеризует с помощью метафоры чайки, но это подразумевается и акунинскими авторскими инструкциями: она «щебечет». В отличие от произведения Чехова, автоидентификация здесь пропитана проблемой наигрываемости, «кажимости» названия, так как Нина постоянно находится в состоянии аффекта. *«Нина (Картинно склоняется к столу.). Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть! (Поднимает голову, следит за его реакцией.) Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну да!».* Когда Нина услышит весть о смерти Треплева, *«(схватившись за сердце, пронзительно вскрикивает, как раненая птица, – она актриса явно не хуже Аркадиной).* Что

такое?! Костя! В какой страшный миг я сюда вернулась! Будто чуяло мое сердце!». Элементы русских слов *чайка* и *набитое чучело* создают секвенции в тексте в обозначении действия *почувствовать*: *чуяло*. Образы девушки и птицы сопоставляются также и посредством предиката *вскрикивания*, который вкрапляется в этот же метафорический ряд. Современная пьеса вместо изображения живой чайки как тонко чувствующего и действующего существа помещает на передний план набитое чучело, которое в контексте включенных ремарок представляет модус актерской игры, скатывающейся до птичьего клекота, таким образом, выявляя метапоэтическое значение бездарного искусства. Приводятся и мотивы грозы: «Нина. (Оглядывается на чучело чайки, бормочет.) Я чайка... Я чайка... (Медленно выходит на террасу и стоит там. Шум дождя слышен сильнее)».

Белой чайке противопоставляется и образ черной птицы. Медведенко уподобляет фигуру Треплева хищной вороне, которая в замкнутом пространстве издевается над Машей: «сидит как ворон над добычей». Согласно исследовательнице Клешиной, в то время, как у Чехова образ чайки соответствует характеру и судьбе Нины, у Акунина чайкой является Маша, которая не может освободиться от локуса своих любовных страданий [Клешина, с. 40]. Отметим, что у Чехова, однако, ясно демонстрируется контраст одежды и поведения Нины и Маши.

Ср. Нина: «В „Русалке“ мельник говорит, что он ворон, так она в письмах все повторяла, что она чайка» / Маша: «Это траур по моей жизни. Я несчастна». В современной пьесе Маша также идентифицирует себя с чайкой, в то же время ее образ в качестве антипода Нины напоминает скорее образ вороны: «Это не Заречная – чайка, это я – чайка. Константин Гаврилович подстрелил меня просто так, ни для чего, чтоб не летала над ним глупая черноголовая птица! (Резко оборачивается, стоит, обхватив локти.)». Боль и месть отвергнутой влюбленной являются основой сходства, и женщина с помощью убийства желает освободиться отвлечения, «очарования», которое она чувствует к Треплеву: «Даже чайка, если ее долго истязать, наверное, ударит клювом. Вот и я клюну его в темя, или в высокий, чистый лоб, или в висок, на котором подрагивает голубая жилка. Я готова была смотреть на эту жилку часами». Способ убийства, выстрел в голову, реализует подобное метафорическое действие. (Отметим, что оформление диалоги чеховской и акунинской «Чайки» в черно-белой книге в 2003-м году наглядно демонстрирует построение пьес при помощи этих цветов.)

На убийство Треплева Ниной действующие лица реагируют каждый по-своему, к примеру, Машей управляет ревность, когда «актерское искусство» своей соперницы она находит в соблазнении и преступлении. А ревнующая к другой актрисе Аркадина допускает подобное

метафорическое сближение, высказываясь о Нине: «Жалеть ее нечего. Изобразит перед присяжными эту вот чайку – и оправдают. Даже на уловку с эфиром сквозь пальцы посмотрят. А что ж – молода, смазлива, влюблена. Такую рекламу себе сделает на этой истории!». Сходство между двумя актрисами создается и при помощи сходства предикатов в тексте: Нина – подстреленная чайка, а Аркадина – «подраненная волчица»: «Борис, отведи меня в какой-нибудь удаленный уголок, где я могла бы завывать, как раненая волчица». Зооморфные мотивы, таким образом, входят в семантизацию убийства. Это можно проследить и в том дубле, в котором Аркадина становится убийцей: она убивает сына из-за ревности к своему любовнику.

Символические детали, кажущиеся у Чехова незначительными, (напр. часы) у Акунина обнажаются в своей нефункциональности. «Дорн (смотрит на настенные часы, потом, сердито тряхнув головой, достает свои)». Врач-следователь включает и Аркадину в ряд подозреваемых: «При всем почтении к материнским чувствам уволить от изысканий вас не могу – иначе нарушится математическая чистота эксперимента». Образ эгоистичной актрисы разворачивается и сквозь призму жанровых определений в обращенных к ней словах Дорна: «Ирина Николаевна, поиск убийцы бесконечно любимого сына для вас – фарс?». Он успокаивает и Шамраева: «Ах, бросьте, сейчас не до мелодрамы». В сценке

о сыноубийце-матери видно обнажение жанра: Тригорин льет слезы, Аркадина, наоборот, представляется с твердым сердцем.

Жест актрисы, направленный на саму себя, точно отражает отношения, связывающие ее с Тригориным, и представляемую ей власть (жанра), опутывающую, уничтожающую жизнь. «Дорн. (...) Откуда же вы знаете, что Константин Гаврилович лежит именно в этой позе? Я ведь ее не описывал. Аркадина (судорожно схватившись рукой за горло). Я... я вижу его именно таким. Это воображение актрисы. Сердце матери, в конце концов. Да-да, сердце матери, оно ведь вечное». Это подтверждают и культурные коннотации, перечисленные Тригориным: «Самка! Мессалина!! (...) Паучиха! Аркадина (визгливо, с некрасивой жестикующей). Борис! Опомнись! Я люблю тебя больше жизни! Тригорин. Вот именно – больше жизни! Больше моей жизни! И его (показывает на дверь) жизни! Сколько раз я умолял тебя: выпусти, дай дышать, дай любить, дай жить! Но нет, ты из своих паучьих лап добычи не выпустишь! Я – добыча. Добыча паучихи! (Истерически смеется.)». Самоопределение содержит ссылку на бестиевый план текста, тогда как форма символического выражения поступка Треплева – схватит и набьет свою добычу / «сидит как ворон» – аналогична той, когда Тригорин не может высвободиться из удушающей любви Аркадиной [Косотонова, с. 40]. Для Тригорина же возможность счастья выражается в сходстве пробуждения от долго-

го сна и освобождения из тюрьмы: «Я будто спал – и вдруг проснулся. Был приговорен к пожизненному заточению – и вдруг передо мной распахнулись двери темницы. Ты снова захлопнула их – и уже навсегда. (*Плачет навзрыд.*)».

В гомосексуальном порыве Тригорин испытывает влечение к Треплеву и роднит его с одним из греческих героев, красота которого затмевает красоту Нины. Образ девушки при помощи одинакового признака деградируется из чайки в «глупую птицу» (ср. определение Маши), из драгоценного камня в дешевую бижутерию, из ценного произведения в обесцененное барахло: «Тригорин (*смотрит на чучело чайки*). Как метко, как грациозно подстрелил он эту глупую птицу... Он был похож на афинского эфеба, пронзающего стрелой орла. Зачем, зачем ты увезла меня два года назад? Ты разбила мне сердце! Ты подсунула мне ту глупую, восторженную дурочку. Вместо алмаза подсунула стекляшку!». Писатель проецирует метафору чайки на самого себя и в результате чувство любви помещается в одну семантическую плоскость с убийством птицы посредством действия выстрела. Чеховский эпитет озера *волшебное* у Акунина приобретает более негативную коннотацию (*колдовское*): «Но здесь, на берегу этого колдовского озера, осталось мое сердце! Твой сын подстрелил его, как белую птицу. Я – чайка! Эти два года я не жил, а прозябал. О, как я умолял тебя привезти меня сюда».

Получается новая метафора на основании чеховской и предлагается иная мотивация: причина дуэли заключается не в любви к Нине: «*Аркадина*. Я увезла тебя отсюда два года назад, потому что иначе он и в самом деле подстрелил бы тебя. Разве ты забыл, как он вызвал тебя на поединок, когда ты признался ему в своем чувстве?».

Акунин делает транспарентным «чайкаобразность» всех действующих лиц Чехова, присваивая этому все новые мотивировки. Эпизоды рифмуются друг с другом, усложняясь и устанавливая параллелизм на всех уровнях текста. Добавим, что ни один из безнадежно влюбленных в пьесе не может снять с себя оковы чувств; единственным решением этого является убийство, метафоризируемое грозой. В противоположность огню, символизирующему наполненность жизни – стоит вода, вызывающая такие представления, как холод, одиночество, отчужденность. Эти два элемента объединяются в образе грозы.

Роковой день отмечается тем, что в душности воздуха чувствуется приближающаяся гроза. Полина Андреевна желает, чтобы Треплев утонул в озере, и, как домохозяйка, упоминает грозу с точки зрения выполняемых задач по дому: она выходит «посмотреть, убрали ли перед грозой белье с веревки». В случае Маши поток слез представляет реализацию мотива воды. Это можно также наблюдать в следующем эпизоде, в котором

несколько раз подчеркивается, усиливается до крайности боязнь Медведенко воды (грозы) и простуды: «Гроза началась, ливень... Так и простудиться недолго. Здоровье у меня некрепкое». Действующее лицо ведет себя не только, как комическая фигура театрального фарса, а метафорически как «сквозняк», когда он подсматривает за женой сквозь замочную скважину. Даже преступление он определяет при помощи метапоэтической отсылки к образу Мармеладова, в которой также упоминается и вода: «Возмутятся смиренные, потому что и у чаши смирения есть своя кромка. Когда переполнится, одной малой капельки бывает довольно». Из-за страха перед своим тестем Медведенко и не в состоянии покинуть пространство дома Сориных. Это понимается им как полное унижение: «Если б ставили хоть в полушку, так дали бы лошадь – только уезжай, не путайся под ногами, не мешай разврату».

Важно отметить, что Тригорин как писатель выполняет во внутреннем мире произведения Акунина и функцию лингвостилистического корректора. Он посредством иронии над грамматическими ошибками Медведенко и их превращения в языковую игру содействует метапоэтической абсурдности комедии: «Страдательный залог – самая угнетенная из глагольных форм и сама в том виновата». Упоминается, что и в речи Маши смена и коррекция времени глагола вызывает гротескный эффект. Это обращает читательское

внимание на оформление высказывания. Как результат – олицетворение действующими лицами природных образов, с одной стороны, и превращение в представителей, в поэтические образы языковых аномалий или, наоборот, как раз правил – с другой. Когда Шамраев признает свою вину, называя самого себя «старым солдатом», Тригорин снова указывает на неправильность формулировки высказывания: «*Тригорин (Аркадиной вполголоса)*. Здесь что-то с грамматикой не то». Дикции Шамраева присваиваются признаки грозы. «*Шамраев (громовым голосом)*. Молчи, жалкий человек! А ты, мать, **рыдай**. Наша дочь – убийца! **Горе**, какое горе!». Разоблачение искусственности, театральной игры раскрывается в этих высказываниях, тематизирующих многократное нарушение границ действительности и фикции. Действующие лица акунинской пьесы играют роли, будто на сцене театра, а это обнажается: «*Аркадина (Тригорину, вполголоса)*. Теперь “**благородного отца**” так уже не **играют**, разве что **где-нибудь** в **Череповце**. *Тригорин (оживленно)*. Потому что вот это (*показывает*) не **театр**, а жизнь. Я давно замечал, что люди ведут себя **гораздо** естественней, когда **притворяются**. Вот о чем написать бы». Наблюдающий в мире пьесы писатель называет театр жизнью, которую желает опредметить в задуманном произведении. В комплексный образ грозы, раскрывающийся в тексте, встраивается и этот смысловой план.

Об этом свидетельствует и то, что в возгласе Шамраева и в откликах на него проявляются фонические секвенции фамилии Тригорина. Это также становится языковой реализацией его деятельности.

В предпоследнем дубле пьесы Акунина, в отличие от чеховской, Тригорин единственный, кто открыто и искренне считает Треплева талантливым. Сравнение, развернутое при помощи ночных «пейзажей», здесь как раз выдвигается, наоборот, в пользу убитого. Тригорин признается, что «очень завидовал его дару. Как красиво, мощно звучала его фраза. Там было и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе. (...) Что до неразрезанного рассказа – маленькая гнусность, обычный булавочный укол. У нас, писателей, это в порядке вещей. А рассказ был чудесный, я прочел его еще в Петербурге». Досказывается при этом то, что было невысказано Чеховым, и переосмысливается мнение о творческом таланте Треплева. Тригорин испытывает потребность в непрерывном творческом акте. Это выполняет также и метапоэтическую функцию: *«(все так же рассеянно). Не из жалости, а от равнодушия. Он умер. Я ему больше не завидую. (Как бы про себя.) И мысль о нереальности происходящего. Это непременно».*

Следователь Дорн осуждает писательскую установку Тригорина как проявление «фомического» недоверия к фактам: *«Дорн*

(в сторону). Ох уж эти писатели. „Аще не вложу перста моего в язвы гвоздинные, не иму веры”. А после вставит в роман», *«Дорн.* А верно про вас пишут критики, что вы все, описываемое в ваших книгах, непременно должны испытать на себе? *Тригорин.* Да, нужно все попробовать. Чтобы не было фальши». Тригорин определяет свое профессиональное любопытство к убийству при помощи обращения к средствам, помогающим достичь полного реализма (по Станиславскому? – ср. очередной отклик Акунина): «Я как раз пишу криминальную повесть в духе Шарля Барбарба, а впрочем, таких произведений в литературе, пожалуй, еще не бывало. Столько мучился – и все никак не выходило: психология преступника неубедительна, энергия расследования вялая». Аркадина уверена в том, что это «оригинально и ново для русской литературы. Я уверена, у тебя получится гениально». Акт письма требует убийства, этим и сближается семантика двух поступков: «Но повесть тем не менее сдвинулась с мертвой точки. С мертвой точки – каламбур». В этом дубле Дорн перенимает роль Тригорина, играя с конкретным и переносным значениями слов. Языковая игра усиливает метафоризацию: внимание читателя обращается на более подчеркнутую языковую креативность. *«Дорн.* Вы давеча сказали, что у вас с криминальной повестью “никак не выходило”. *(Делает ударение на последнем слове.)*». В результате и оружие выстрелит, и детективная драма

«выходит» – рождается. Это истолковывается в качестве действия, схожего с гибелью чайки.

Итак, манифестируется убийство Тригориным другого писателя, Треплева, помешанного на убийстве. В этом плане известный писатель возвращается в усадьбу Аркадиной потому, что «Константин Гаврилович помешался на убийстве: стреляет всякую живность, того и гляди, человека убьет. Нужно его поизучать – это поможет мне для психологического портрета убийцы. Дорн (Тригोरину). Ну и как, помогло?». В другом дубле Сорин застреливает своего племянника, чтобы тот не попал в сумасшедший дом, как Поприщин. Это является очередной метапоэтической отсылкой к классической русской литературе: «Сорин (какое-то время сидит опустив голову и говорит после паузы). Костя в последнее время сделался просто невменяем – он помешался на убийстве. Все время ходил или с ружьем, или с револьвером. Стрелял все, что попадетсЯ: птиц, зверьков, недавно в деревне застрелил свинью». Более того, оно восходит и к уподоблению экстатического, творческого состояния Тригорина в пьесе Чехова, тоже ссылающегося на героя Гоголя: «и я иногда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом» (см. также «рвет цветы творчества»). Многократная интертекстуальная система отсылок связывает у Акунина убийство, сумасшествие и литературное творчество.

В последнем дубле мотив убийства еще более осовремененный, и в то же время метафорический. Изначально символизация сменяется конкретизацией, ибо квази-философский эпизод в контексте расследования превращается в алиби: «Увидеть небольшую черную сумку в темной комнате? Что-то я такое читал из китайской философии, сейчас не вспомню»; «И потом, кто из присутствующих имеет достаточно химических знаний, чтобы устроить этакий трюк?». Естественно, подозревается врач. Действующее лицо выступает не только в своей роли как лекарь людей, но и как радикальный защитник животных, а также в следовательской функции с целью раскрытия ситуации убийства как уничтожения жизни. Полина Андреевна называет Дорна «защитником живой природы», а Тригорин – «зелотом» в ряду тех, кто в зоопарке выпустил на волю птиц и зверей. Дорн детализует причины своего поступка в отношении Треплева: «Он ненавидел жизнь и все живое. Ему нужно было, чтоб на Земле не осталось ни львов, ни орлов, ни куропаток, ни рогатых оленей, ни пауков, ни молчаливых рыб – одна только “общая мировая душа”. Чтобы природа сделалась похожа на его безжизненную, удушающую прозу! Я должен был положить конец этой кровавой вакханалии. Невинные жертвы требовали возмездия. (Показывает на чучела.) А начиналось все вот с этой птицы – она пала первой. (Простирает руку к чайке.)

Я отомстил за тебя, бедная чайка!».

Высказывание завершается гротескно-патетическим возгласом врача. В этом аспекте несомненно, что творчество является залогом жизни, Треплев в своей пьесе выступает как создатель опустошения, а в остальных своих действиях предстает как убийца животных, и параллельно – творчества. Фигура следователя Дорна, задачей которого является выявить кто убил «литературу и жизнь», превращается в убийцу, который в переносном смысле действует в качестве освободителя, спасителя чайки и прочих живых существ, то есть метапоэтически – в статусе писателя, который в каждом из эпизодов раскрывает потребность действующих лиц в высвобождении из оков удушающих их клише. Чеховские «чайки» становятся хищниками, плохими актерами, убийцами. Вместо очарования любви всё охватывают гротескные страсти(шки) / мотивы. Итак, чеховский врач, требующий подавления страха смерти, у Акунина становится исцелителем этого подвластного смерти мира, убийцей убийцы, уничтожателем разрушающего, декадентского искусства. Он от имени искусства Жизни мстит автору, считающемуся им бездарным, требуя нового, животворящего слова. В метапоэтическом плане это указывает на обновление окаменевшихся, мертвых значений. Эти значения, конечно, не равнозначны смысловому плану у Чехова, а наслены на него разными интерпретациями.

В конце произведения за монологом Дорна следует авторская инструкция. Акунин «лопнувшую струну» в заключительных фразах *Вишневого сада* проецирует на *Чайку*. Посредством появления набитого чучела возникает рамочная конструкция в начале и в конце произведения, когда в остекленевших глазах чайки зажигается угрожающий огонь и она оживает. Она заговорит, однако этот режущий уши крик, сопровождаемый светом огня, проявляется как зловещий, и не столько завершает, сколько снова открывает пьесу, побуждая воспринимающую сторону к переосмыслению. Как у Гоголя в «немой сцене», так и у Акунина пьеса заканчивается «омертвлением» действующих лиц: «Все застывают в неподвижности, свет меркнет, одна чайка освещена неярким лучом. Ее стеклянные глаза загораются огоньками. Раздается крик чайки, постепенно нарастающий и под конец почти оглушительный. Под эти звуки занавес закрывается».

Деконструируя чеховские приемы, постмодернист тем не менее старается использовать их с целью постройки и развертывания своего текста. Метафоризация в тексте Акунина помогает современному переосмыслению символа чайки, образа грозы, метапоэтического акта письма. Оживление чучела предупреждает о необходимости противостоять омертвлению бессмертного произведения Чехова.

Источники и использованная литература

Исакова О. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). М.: Изд-во МГУ, 2005. С. 53-64.

Косотонова Р.А. Чеховские традиции в пьесах Л. Улицкой «Русское варенье» и Б. Акунина «Чайка». Дипломная работа. Режим доступа: http://www2.bigpi.biysk.ru/diplom/file/www_13_10_2014_03_15_00.pdf, свободный.

Костова-Панайотова М. «Чайка» Б. Акунина как зеркало «Чайки» А.П. Чехова. // Дети РА. 2005. №9 (13). С. 35-41.

Красильникова Е.П. Жанровый аспект интертекстуальных связей пьес Б. Акунина и А.П. Чехова «Чайка». // Журнал Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. Вып. №2. 2011. С. 472-477.

Надозирная Т.В. Две «Чайки» под одной обложкой или Акунинские игры в классику // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія: Філологія. Вип. 61. Харків, 2011. С. 208-211.

Савельева В.В. «Чайка» Б. Акунина – «чисто английское убийство». // Русская речь. 2002. №6. С. 36-41.

Тверитинова Т.Ю. А. Чехов и Б. Акунин: пастиш-сиквел «Чайка» // Język literature i kultura Rosji w XXI wieku. Teoria i praktyka.

Kielce, 2011. S. 355-360.

Чехов А.П. Чайка. / Акунин Б. Чайка. СПб.: «Нева» – М.: «ОЛМА-ПРЕСС», 2003. 191 с.

Чивликлий Г.Д. Символика «Чайки» Б. Акунина // Культура народов Причерноморья. 2011. №211. С. 172-174.

Шавель А. Шестое действие «Чайки» // Сборник работ 65-ой научной конференции студентов и аспирантов Белорусского государственного университета. В 3 ч. Ч. 1. Минск: БГУ, 2008. С. 237-241.

Шруба М. Чеховские реминисценции в пьесах Акунина, Сорокина, Глобацкого и Мэмета (К типологии интертекстуальных приемов). // Philologica. 2012. Т. 9. №21-23. С. 242-257.

References

Chekhov, A.P. (2003). Chaika [Seagull]. In: B. Akunin, Chaika [Seagull]. St Petersburg: Neva – Moscow: OLMA-PRESS.

Chivlikliy, G.D. (2011). Simvolika „Chai-ki“ B. Akunina [The symbolics of B.Akunin's Seagull]. Kultura narodov Prichernomorya. 211, pp. 172-174.

Isakova, O.B. (2005). Chaika B. Akunina i nekotorye problemy poetiki postmodernisma [Akunin's Seagull and some problems of the post-modern poetics] Molodye issledovateli Chekhova 5. Proceedings of the conference. Moscow: MGU Publ., pp. 53-64.

Kosotonova, R.A. Chekhovskie traditsii v piesakh L. Ulickoj „Russkoje varenje“ i B. Akunina

„Chaika“ [Chekhovian traditions in L. Ulitskaja's „Russian jam“ and B. Akunin's „Seagull“] Diploma. Available at: http://www2.bigpi.biysk.ru/diplom/file/www_13_10_2014_03_15_00.pdf.

Kostova-Panaiotova, M.B. (2005). „Chaika“ B. Akunina kak zerkalo „Chaiki“ A.P. Chekhova [Akunin's Seagull as a mirror for Chekhov's Seagull] *Deti RA*. 9 (13), pp. 35-41.

Krasilnikova, E.P. (2011). Zhanrovyy aspect intertextualnykh svyazey pyes B. Akunina i A.P. Chekhova [Genre aspect of intertextual connections in B. Akunin's and A.P. Chekhov's plays]. *Zhurnal Izvestia Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki. Vyp. 2*, pp. 472-477.

Nadozirnaya, T.V. (2011). Dve „Chaiki“ pod odnoy obolochkoy ili Akuninskie igry v klassiku [Two „Seagulls“ under one cover or Akunin's play sin classics]. *Visnik Kharkivskogo nacional'nogo universitetu im. V.N. Karamzina. Seria: Filologia. Vip. 61*, pp. 208-211.

Savelieva, V.V. (2002). „Chaika“ B. Akunina – „chisto angliyskoe ubiystvo“ [B. Akunin's Seagull – „true English murder“] *Russkaya rech.* 6, pp. 36-41.

Shavel, A. Shestoe deistvie „Chaiki“ [The sixth act of Seagull]. *Sbornik rabot 65-oy nauchnoy konferencii studentov i aspirantov Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta.* 3 (1), pp. 237-241.

Shrub, M. (2012). Chekhovskie reminiscencii v pyesakh Akunina, Sorokina, Globackogo i Memeta (K tipologii intertextualnykh priyomov). [Chekhovian reminiscences in Akunin's, Sorokin's, Globackiy's and Memet's plays] *Philologica. Vol.9*, 21-23, pp. 242-257.

Tveritinova, T.Yu. (2011). A.P. Chekhov i B. Akunin – „chisto angliyskoe ubiystvo“ [A.P. Chekhov and B. Akunin: pastiche-sequel Seagull]. *Jezyk literature i kultura Rosji w XXI wieku. Teoria i praktyka*, pp. 355-360.

THE SEAGULL RELOADED (BORIS AKUNIN'S INTERPRETATION)

Angelika Molnár, PhD, Institute of Philology and Intercultural Communication, University of West Hungary, Budapest, Hungary; e-mail: manja@t-online.hu

Abstract. The paper suggests the idea of transformation of the seagull imagery in Chekhov's play into a stuffed animal image in the text by Akunin. Apart from a number of postmodernist means of the deconstruction of the classics, it focuses on the poetic specification of the dramatical text. The pathologic inclination towards murderous characteristic for the main characters, the death of the bird, the complex interconnectedness of nature images and things in the contemporary play are viewed as a whole. A motif analysis is added with the key metaphor of the seagull reinterpretation which changes its meaning both in the pretext and in the post-text. It also helps to reveal the metapoetic structure of the text.

Key words: The Seagull, stuffed animal, Chekhov, Akunin, motif analyses, metapoetic plan.

