

УДК 821.161.1

## ТРАНСФОРМАЦИИ «ЧАЙКИ»

**Е. Н. Петухова**

*Санкт-Петербургский государственный экономический университет. Россия, 191023, Санкт-Петербург, ул. Садовая, 21. Кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, тел. +79217955710, e-mail: pen9@yandex.ru*

**Аннотация.** В статье рассматривается характер трансформации комедии А. П. Чехова «Чайка» в ироническом псевдодетективе «Чайка» Б. Акунина, раскрываются его приемы жанровой и характерологической игры. В процессе анализа выявляется отсутствие собственно постмодернистского содержания «Чайки»-2, которая являет демонстрацию постмодернистской техники одновременно с ее пародированием. В статье также обращается внимание на причины частого обращения писателей-постмодернистов к этой пьесе А. П. Чехова.

**Ключевые слова:** чеховский, постмодернистский, изменение, абсурдизация, прием, игра, интерпретация, ирония, детектив.

Классические произведения постоянно оказывались в фокусе внимания писателей XX и теперь уже XXI века, привлекая, в том числе, и постмодернистов. Особый интерес неслучайно вызывали пьесы А. П. Чехова: единодушно признанные исследователями его универсализм, новаторство драматургического языка предопределили художественные поиски писателей вплоть до XXI века и обусловили пересечение чеховской драмы с самыми неожиданными литературными явлениями. Нет ни одной пьесы Чехова, которая не резонировала бы в современной драматургии, не подвергалась бы в той или иной форме обыгрыванию, не цитировалась бы. В своей творческой практике постмодернисты, исходя из поэтики сознательной вторичности [9, с. 228], заимствуют чеховские заглавия, сюжеты, мотивы, ситуации, образы в различных целях: от создания пастыша до переосмысления претекста и создания другого произведения из цитируемых элементов. Принцип цитатности использовали и используют не только они. В. Б. Катаев в книге «Игра в оскол-

ки», рассматривая существующие определения постмодернизма, характеризуя его мировоззренческую сущность и приемы, совершенно справедливо замечает, что наличие таких приемов «не дает оснований безусловно отнести произведение к числу постмодернистских, а его автора записать в разряд постмодернистов. Гораздо чаще мы наблюдаем взятые напрокат приемы, «повествовательные стратегии» в произведениях по духу, по сути непостмодернистских. К тому же многие из этих приемов пришли в сегодняшнее искусство и литературу из искусства и литературы недавнего прошлого – авангарда, модернизма» [4, с. 151]. Постмодернизм же как мировидение и мировоззрение имеет в своей основе представления об утрате смысла существования и деятельности человечества, о «конце истории», о мире как хаосе, об отсутствии высшей истины, о скомпрометированности идеалов и пр. Зачастую «деконструкторы» чеховских пьес демонстрируют только ставшие расхожими приемы, а не переосмысление мировоззренческой сути, – вероятно, потому, что оно и не требуется произведениям Чехова, глубоко современным по заключенному в них содержанию и по форме.

«Чайка» чаще других пьес становилась объектом писательских и режиссерских экспериментов, она сама была экспериментальным произведением, и речь в ней шла о новых формах в искусстве, о столкновении традиции и новаторства, о понятии таланта. Написанная «вопреки всем правилам», «Чайка» имеет репутацию самой странной чеховской пьесы, дающей основания различным интерпретациям ее проблематики, персонажей и поэтики. Она на самом деле содержит некий постмодернистский посыл: прежде всего, множественность возможных причин самоубийства Треплева, кажущаяся «незавершенность» финала, отсутствие критерия положительности / отрицательности в изображении героев, отсутствие «правых» и «виноватых», организация повествования по принципу монтажного мышления – возникает большой соблазн представить персонажей, мотивы их поведения, сюжетные коллизии в ракурсе современности с помощью постмодернистских приемов.

Среди вариантов обыгрывания чеховской «Чайки» можно отметить пьесы Н. Коляды «Чайка спела», «Куриная слепота», «Курица», К. Костенко ««Чайка» А. П. Чехова (remix)», демонстрирующие жанровый диапазон от «чернушной» драмы до фарса. В «Курице», например, автор, домысливая сюжетную линию Нины Заречной, карнавализует любовный треугольник. Молодая актриса провинциального театра Нонна, пришедшая из «самodelки» (от-

ссылка к чеховской героине, игравшей в пьесе Треплева), играет Нину Заречную, «курицей» ее прозвали соперницы, считая, что она «не тянет» на роль и глупа. В сюжете сама Нонна соотносится с Ниной, как заурядная курица с поэтической чайкой. Н. Коляда, стилистически разнородные языковые пласты, используя чеховские цитаты в разрушающем их лирический пафос контексте, травестируя знакомые сюжетные ситуации, реализует в «Курице» известные установки на десакрализацию классики, дискредитацию канона, снятие этических оппозиций. Комедия не имеет отношения к комплексу проблем и конфликтам, содержащимся в первоисточнике, – в ней изображены деградировавшие люди, живущие в условиях абсурдной и убогой российской действительности конца XX века, увиденной в свете как социально-исторических изменений, так и присущих ей онтологических свойств.

Повесть Ю. Кувалдина «Ворона» также «построена» на «Чайке». Произведение представляет собой «переложение в жанре повести» пьесы, идущей на сцене. Текст смонтирован из чеховских цитат, набора культовых для постмодернистов имен (Джойс, Борхес, Барт), куплетов старых советских песен и публицистических клише. Сюжет «Вороны» воспроизводит сюжет «Чайки»: репетиция авангардистской пьесы молодого автора на даче нувориша, разделение персонажей по отношению к новаторскому произведению, спор о современном искусстве, любовный треугольник. Кроме того, в «Вороне» немало перекличек с пьесами «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», цитаты из которых включены в речь персонажей «Вороны», местами структурно стилизованную под чеховскую или пародирующую ее: «Бедная моя собака влетела в комнату и дрожала так, что кровать моя ходила ходуном» [6, с. 93]. «Текст в тексте» Кувалдина – монолог вороны – пародирует «текст в тексте» Чехова – монолог Мировой души: «Солнце, небо, море. Все мертво, и только я, ворона, летаю над свалкой человечества... Смерть, смерть правит миром. Будущего нет...» [6, с. 94]. Персонажи повести дублируют по сюжетной функции персонажей «Чайки». «Ворона» допускает «несколько уровней прочтения (в соответствии с постмодернистскими концепциями текста). Уровень современного сюжета: с финансовыми пирамидами, новыми русскими и лицами кавказской национальности, растерянной интеллигенцией и т. п. Затем – соотносительность с классическими текстами, с сюжетами, отрывками, отдельными фразами из чеховских пьес. Есть соотносительность с дискурсом классических русских споров и

рассуждений о России, о вечности, о Боге и т. д. И затем – включение современных дискуссий об искусстве, о постмодернизме» [4, с. 86]. Постмодернизм в упомянутых произведениях – только маска, под которой нет соответствующего смыслового наполнения, в них запечатлены некоторые характерные тенденции времени и выражено отношение к ним на модном в конце 90-х годов XX века и в начале 2000-х постмодернистском языке с эксплуатацией классических литературных «брендов».

Наибольший резонанс и интерес, сохраняющийся по сей день, вызвала трансформация «Чайки», осуществленная Б. Акуниным, который пошел совершенно другим путем, отказавшись от осовременивания сюжета и аллюзий на знакомые жизненные реалии. Он сделал чеховскую пьесу объектом жанровой и характерологической игры: переписал сюжет в популярном жанре детектива, изменив последний акт и добавив свое продолжение. В его тексте нарушена логика чеховского повествования, до неузнаваемости изменены характеры и взаимоотношения персонажей, каждый из которых, согласно авторской версии, имеет мотив убийства Треплева и психологически готов его совершить. Многочисленные отзывы об акунинской «Чайке» содержат полный спектр оценок – от уничижительных до панегирических: «...железный закон всякой постмодернистской игры: прежде чем с чужим произведением «работать», надо убить в нем «душу», вытравить его сокровенный смысл, разложить на «элементы» (язык, сюжет и т. д.). Надо, чтобы произведение замолчало, не трепыхалось больше» [2]; ««Чайка» – чистой воды «капустный» трюк, повод один-два раза повеселиться...» [8]. С другой стороны, утверждается, что «перед читателем не просто вариация на тему Чехова, а новая интерпретация в свете постмодернистской культуры», что «современный писатель не выходит за рамки чеховской поэтики, продолжая мысль классика об абсурде человеческого бытия» [7]. Что касается «продолжения мысли» об абсурде, то и сторонники, и теоретики, и практики постмодернизма, как правило, из глубинных черт чеховского творчества отмечают близкие или кажущиеся близкими себе, игнорируя, а может быть, не признавая их совершенно другую природу. Ощущение неблагополучия жизни, понимание абсурдности многих ее общественных установлений, осознание дисгармонирующих начал человеческого бытия не приводят Чехова к утрате веры в гармонию, в будущее, к отмене этических и эстетических оппозиций, к упразднению вечных человеческих ценностей: «В сущности, если вдуматься, всё

прекрасно на этом свете, всё, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» («Дама с собачкой»). Чехов и многие его герои знают, что «правда и красота <...> всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» («Студент»), и надеются когда-нибудь «доплыть до настоящей правды» («Дуэль»). Характер абсурдизации у Чехова и у постмодернистских авторов совершенно различен: в постмодернистских текстах абсурд – форма существования, абсурдным предстает сам мир, в котором разорваны причинно-следственные связи, отсутствует внутренняя логика событий и утрачены нравственные ориентиры. Чеховским произведениям (в частности, ранним) присущ комический абсурд, в основе которого – нелепости и противоречия конкретной действительности, расхождение намерения и результата, несовпадение ожидаемого и получаемого. Привычные бытовые несуразицы, нескладность общего уклада жизни, отсутствие взаимопонимания, общего языка коммуникации в зрелых произведениях обуславливают человеческие драмы, неудовлетворенность судьбой. Однако все это не отменяет правду и красоту, не отрицает наличия гармонических начал бытия. Мир, жизнь, человеческие отношения, чувства у Чехова, в том числе в «Чайке», неоднозначны, многообразны, трудно постижимы. В «Чайке» Акунина все достаточно однозначно, одномерно, построено на поиске мотива убийства. Персонажи «превращены в своего рода функции с одной доминирующей чертой характера и представляют собой ретушированные портретные зарисовки» [7], именно поэтому говорить о сохранении «рамки» поэтики чеховской «Чайки» не приходится.

Акунин начинает с дословного воспроизведения оригинала и в своем продолжении переходит от имитации чеховского стиля к его деформации. Воспроизводя в первом действии реплики персонажей Чехова из четвертого действия, он дополняет чеховские ремарки или вводит собственные.

#### *Ремарки Чехова*

«Шумят деревья, воет ветер в трубах».

#### *Ремарки Акунина*

«Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах. Время от времени доносится рокот грома, иногда сопровождается вспышками зарниц».

«...на сцене остается один Треплев за письменным столом».

«Окликает».

«Через полминуты возвращается с Ниной Заречной».

«Нина кладет ему голову на грудь и сдержанно рыдает».

«Нина быстро надевает шляпу и тальму».

«Треплев сидит за письменным столом. Рядом лежит большой револьвер, и Треплев рассеянно поглаживает его, будто котенка».

«Окликает с угрозой».

«Через полминуты возвращается, волоча за руку Нину Заречную».

«Нина кладет ему голову на грудь и испуганно всхлипывает, косясь на револьвер».

«Нина в панике быстро надевает шляпу и тальму, причем шарфик соскальзывает на пол» [1, с. 7, 9, 12].

В измененных ремарках корректируется обстановка и предстают уже другие по психологическому состоянию персонажи: нервные, испуганные, раздраженные – так подготавливается детективный поворот сюжета. Во второй половине первого акта персонажи реагируют на сообщение о самоубийстве Треплева, проявляя свое отношение к этому факту и к самому Треплеву (весьма недоброжелательное), но главным образом высвечивая себя.

Аркадина: «Это он нарочно дождался, чтобы мне досадить!»; «Всю жизнь – претенциозность и безвкусице».

Шамраев: «Ковер, между прочим, персидский, тончайшей работы... А кровь потом не отмоешь».

Медведенко: «Теперь уж лошадь точно не дадут».

Тригорин (вяло): «Лежит на зеленом ковре. И всюду кровь...».

Дорн: «Капризный, эгоистичный, жестокий мальчишка» [1, с. 22, 23, 24].

Характеры все меньше напоминают чеховские, домысливаясь и преобразуясь в соответствии со стереотипами иронического детектива. Акунин, соотнося свою «Чайку» с чеховской, обозначил жанр пьесы тоже как комедии, однако в ней преобладают элементы фарса и водевиля. Смешение жанров дополняется авторской самоиронией, проявляющейся в опровержении заданного сюжета – детектив оказывается «ненастоящим». Прихотливая жанровая игра име-

ет обоснование: молодой Чехов – автор водевилей «Медведь», «Предложение», «Юбилей» и произведений, в которых обыгрывается или пародируется детективный сюжет: «Драма на охоте», «Шведская спичка».

Второй акт представляет собой детективное расследование в традициях Агаты Кристи и состоит из восьми сцен, именуемых дублями, поскольку в каждой по кругу воспроизводится исходная ситуация, но предлагается новая кандидатура на роль убийцы. Ни один дубль не приходится считать окончательным вариантом: определенность не входит в планы автора, ведь в псевдодетективе развязка не важна, важна опять-таки игра, в которой все элементы взаимозаменяемы, главное – придумать мотив и аргументировать его. Мотивы выдвигаются разнообразные: желание Сорина избавиться якобы полубезумного Треплева от сумасшедшего дома, ревность Аркадиной к сыну, которого, оказывается, страстно любил Тригорин, зависть Тригорина к таланту Треплева, ненависть доктора Дорна – члена общества защиты животных – к Треплеву, увлекавшемуся охотой и убившему чайку. Дубль с доктором Дорном последний, он завершается ремаркой об «оглушительном крике чайки», точнее, чучела чайки – подмена символического образа чайки кричащим чучелом показательна и, на наш взгляд, раскрывает отношение оригинала и его переработки.

От дубля к дублю увеличивается объем собственно акунинского текста, который, переплетаясь с чеховским, превращается в пародию на него: «Этот ваш Треплев был настоящий преступник, почище Джека Потрошителя. Тот хоть похоть тешил, а этот негодяй убивал от скуки. <...> 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» <...> Я должен был положить конец этой кровавой вакханалии» [1, с. 83-84]. Все персонажи у Акунина изображены моральными уродами в чеховских масках, но не страшными, а смешными и пошлыми. На вопрос, для чего затеян этот литературный маскарад, не стоит искать сложные ответы – в числе прочего, ради него самого. Не раз отмечалось, что «различные приемы, заключенные в «Чайке», иллюстрируют практически все существующие постмодернистские техники письма» [3, с. 58]. С их помощью автор детективной «Чайки» показал, что любой текст можно трансформировать как угодно, если проигнорировать его внутренние законы, отменить ценностную шкалу и направить сюжет в другое русло. Читатель волен

рассматривать новую версию либо как шутку, либо как кощунство, либо как абсурд, либо как иллюстрацию эстетики постмодернизма – все зависит от установки.

Между тем «Чайка» Акунина становится объектом серьезных исследований в качестве феномена постмодернистской культуры – интертекстуального диалога «двух произведений, в результате которого рождается новое осмысление чеховского претекста, отражающее современный историко-литературный контекст восприятия и специфику мировоззрения автора «Чайки»-2» [5]. Таким образом, акунинский иронический детектив предстает почти равновеликим претексту. Однако нового осмысления как раз и нет, и автор вряд ли на него претендовал, поскольку не касается ни одного вопроса, поставленного в пьесе Чеховым. «Чайка»-2 лишена собственно постмодернистского мировоззренческого наполнения, она, скорее, симулякр постмодернистского текста, в конструировании которого Б. Акунин проявил изобретательность, мастерство и остроумие, именно этим его «Чайка» интересна. Верно замечено, что, вольно или невольно, под вопрос ставится основная теоретическая посылка, что «постмодернистский текст есть всегда «открытое» поливариантное произведение, порождающее бесконечное количество интерпретаций» [3, с. 64]. Сопоставление чеховской пьесы с акунинской делает очевидным, что открытая структура отличает классическую «Чайку», дающую «больше свободы интерпретативному усилию читателя через «неопределенность и разрывы» внутри сюжетной линии» [3, с. 64], в то время как новая версия «завершает и замыкает открытую структуру чеховской «Чайки», помещая ее в общую парадигму постмодернистской эстетики, просвещая публику о том, «как это делается»» [3, с. 60]. Ставил ли Б. Акунин задачу «переосмысления» постмодернистской поэтики – отдельный вопрос. Думается, что нет, как не было у него похожей задачи в стилизации повествовательной манеры писателей XIX века в произведениях «фандоринского» цикла.

Объективно писатель дал основания рассматривать его пьесу и как свод постмодернистских приемов для демонстрации своих возможностей на этом поле, и как пародию на поэтику постмодернизма. На примере детективной «Чайки» также можно увидеть, что постмодернистские интерпретации канона ограничены рамками масскульта. Использование в качестве претекстов классических произведений проявляет тяготение к сближению высокой и массовой культуры, но ремейки, сиквелы, пастиши, в большей или мень-



шей степени удачные, все же остаются достоянием масскульта. Заимствование названий, которые у всех на слуху, отсылки к авторитету писателей-классиков вызывают, как правило, интерес широких читателей, делают новому произведению своеобразную рекламу и порождают определенные читательские / зрительские догадки. Эффект обманутого ожидания, заложенный в авторский замысел, может быть с разным знаком – от возмущения, недоумения до восхищения.

Сценический и читательский успех «Чайки» Б. Акунина показывает, что автор учел как интересы и возможности широкого читателя, так и современную литературную, театральную ситуации: безусловность литературного статуса Чехова, востребованность его пьес театром, распространенность постмодернизма в современной литературе, популярность детективного жанра, любовь к комедиям. В спектакле по «Чайке» Б. Акунина, поставленном И. Райхельгаузом в «Школе современной пьесы», ирония от дубля к дублю становится все явственнее, усиливается впечатление «невсамодеятельности» происходящего – в последней сцене персонажи входят в комнату, где лежит убитый Тrepлев, но вместо трупа видят взлетающие воздушные шары – все оказалось «мыльным пузырем». Такое прочтение обнажает масскультовый характер пьесы, но не передает нюансов литературной игры автора. И. Райхельгауз поставил по чеховской «Чайке» и оперетту («настоящую оперетку»), вызвавшую множество отрицательных отзывов, однако сам факт обращения к такому жанру кажется оправданным, ведь первым спектаклем, увиденным молодым Чеховым, была оперетта Оффенбаха «Прекрасная Елена». В таганрогском театре, который он часто посещал, ставили, в основном, французские водевили и фарсы, оперетты. Переехав в Москву, Чехов не гнушался «Салоном де Варьете», и в его произведениях нередко упоминаются популярные оперетки того времени. Возможно, писатель не возражал бы против такой сценической версии «Чайки», тем более что свою пьесу он назвал комедией. Во всяком случае, постановка чеховской «Чайки» в этом жанре имеет не меньше оснований, чем ее превращение в иронический детектив.

### **Список использованных источников**

[1] Акунин Б. Чайка. СПб.: Изд. Дом «Нева»; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 5–84.

[2] Басинский Павел. Чучело Чайки (Из цикла «Свой взгляд») / Литературная газета. 2000. № 17. 26 апр.–2 мая.

[3] Исакова Ольга. «Чайка» Б. Акунина и некоторые проблемы поэтики постмодернизма // Молодые исследователи Чехова. Вып. 5: Мат-лы междунар. науч. конференции (Москва, май 2005 г.). М.: Изд-во МГУ, 2005. С. 53–64.

[4] Катаев В. Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М.: Изд-во МГУ, 2002. 252 с.

[5] Красильникова Е. П. Интертекстуальные связи пьес Б. Акунина и А. П. Чехова «Чайка» [Электронный ресурс]: дис. ... канд. филол. наук. Тула, 2008. URL: <http://www.dissercat.com/content/intertekstualnye-svyazi-pes-b-akunina-i-ap-chekhova-chaika> (дата обращения 23.03.2014).

[6] Кувалдин Ю. Ворона [Электронный ресурс] // Новый мир. 1995. № 6. URL: [http://libok.net/writer/1112/kniga/1961/kuvaldin\\_yuriy/vorona/read](http://libok.net/writer/1112/kniga/1961/kuvaldin_yuriy/vorona/read) (дата обращения 20.03.2014).

[7] Кузьмина Н. А. Механизмы интерпретации классического текста в «Чайке» Б. Акунина [Электронный ресурс]. URL: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=15891> (дата обращения 10.02.2014).

[8] Миненко Елена. Сui prodest?.. [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26. URL: <http://ptzh.theatre.ru/2001/26/3/> (дата обращения 10.02.2014).

[9] Эпштейн М., Казин А., Роднянская И. Постановгард: сопоставление взглядов // Новый мир. 1989. № 12. С. 222–250.

## THE TRANSFORMATIONS OF «THE SEAGULL»

**E. N. Petukhova**

*Saint-Petersburg State Economic University. Russia, 191023, Saint-Petersburg, Sadovaja str., 21. Ph. D., professor, tel. +79217955710, e-mail: pen9@yandex.ru*

**Summary.** *The character of transformation of A. P. Chekhov's comedy «The Seagull» into the ironical pseudo-detective novel «The Seagull» by B. Akunin is considered in the article. Akunin's approaches to the genre and character game are elucidated. The analysis revealed the absence of an intrinsic postmodern content in «The Seagull»-2, which demonstrates the postmodern technique simultaneously with parodying. The reasons for the frequent use of this Chekhov's play by postmodern writers are also considered.*

**Keywords:** *Chekhov's, postmodern, change, absurdity, approach, game, interpretation, irony, detective story.*