

УДК 821.161.1

## ЛОВУШКА ДЛЯ ЧАЕК

**Людмил Димитров**

*Софийский университет имени Святого Климента Охридского. Болгария, г. София, ул. Царя Освободителя, 15. Доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Факультета славянских филологий, тел. +359 (02) 9308 200, e-mail: ljudiv@abv.bg*

**Аннотация.** Автор статьи рассматривает комедию Б. Акунина «Чайка» в соотношении с одноименной комедией А. П. Чехова как прецедентным текстом. Пьеса Чехова охарактеризована в перспективе русского классического романа и одновременно как новаторская драма, которая вливает в устоявшуюся форму актуальную жизнеспособность, предугадывает Модерн. Новая «Чайка» проанализирована как постмодерный опыт, доведенный до пределов возможных интерпретаций и испытывающий читателя «ловушками» разного рода. В статье дается определение типичных приемов криминального жанра, в качестве литературного фона для анализа выбраны классические произведения А. Кристи, У. Эко.

**Ключевые слова:** поэтика драмы, сюжет, криминальный жанр, детектив, постмодерный опыт, интерпретация.

Ш а м р а е в. Ну вас с вашими теориями!  
Это что-то не по-русски.  
Б. Акунин. «Чайка»

### 1

Когда в 2000 году вышла «Чайка» Бориса Акунина, ее окружили таким рецептивным вниманием (появились отзывы, рецензии, комментарии, анализы – агрессивные, оправдательные и «нейтральные», спектакли и переводы), какими одноименная пьеса А. П. Чехова, к которой недвусмысленно отсылает заглавие (и которая была использована как первообраз, или, точнее, как повод), далеко не могла похвастаться в момент своего выхода в свет. Мне кажется, однако, что метатекстовый бум вокруг Акунина является запоздалым компенсаторным рефлексом именно к Чехову, так как критика была спровоцирована (ей подсказали) все еще незатронутыми и

неиспользованными сторонами, заложенными в поэтике *его* драмы. Произведение Акунина в известном смысле «закрыло» целый период, «исчерпываая», на первый взгляд, его дискурсный потенциал: если пьеса Чехова, ровесница кино, приходит на смену жанровой перспективы классического русского романа<sup>1</sup>, вливает в него актуальную жизнеспособность, предугадывает Модерн, т. е. описывает до-модерновую ситуацию, превращаясь в «подступ», «преддверие» к ней, то новая «Чайка», «севшая» на русскоязычное пространство на осыпающийся «берег» между двумя веками – XX и XXI, триумфирует «в своей стихии» как пост-модерный опыт, негласно объявляя себя «концом» семиотического казуса «Чайка». И превращая конец (финал) в казус *de jure*. Мой выбор – следовать за внутренними ориентирами этой парадигмы, предлагающей дебатировать не столько о тривиальной проблеме *Fin De Siècle*, сколько о гораздо более интересных и неожиданных с литературной точки зрения маркерах *Fin De Texte*.

Разумеется, как и каждое из канонических драматургических произведений Чехова, «Чайка» имеет немало своих «промежуточных» эпигонских версий, реализующих различные цели, но они обязательно сохраняют респект к «материнскому» тексту, – как и сам текст «Чайки», например, по отношению к «Гамлету». В своей пьесе «*The Notebook of Trigorin*» («Записная книжка Тригорина», 1981) Теннесси Уильямс, например, не пытается достичь ничего иного, кроме собственной адаптации чеховского произведения, пользуясь английским переводом Ann Dunnigan 60-х годов. В то время как Сомерсет Моэм в своем известном романе «Театр» (1937) конспиративно интегрирует свой сюжет, располагая его с легкими изменениями в английском интерьере и таким образом намекая, что не желает, чтобы первоисточник был выявлен сразу (что и происходит). Но как и в этих, и во многих других случаях литературной рефлексии (иногда и мистификации) чеховской комедии,

---

<sup>1</sup> В октябре 1895 года А. П. Чехов, работая над «Чайкой», делится с А. С. Суворинным: «...пишу пьесу <...> Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» [5, т. 6, с. 85]. Месяцем позже в письме к тому же адресату Чехов отмечает: «...пьеса я уже кончил. Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* – вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен, и, читая свою новорожденную пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург» [5, т. 6, с. 100].

мы становимся свидетелями стремления к пониманию, самовыяснению, что это такое – «Чайка» в режиме интимного и интенсивного экзистенциального осуществления через творчество. Очевидно, в процессе ее разнообразных художественных осмыслений эта пьеса неминуемо побуждает к интровертности и самоанализу. В этот же контекст откровенно попадает и Акунин – его вариант показывает не только то, к чему может привести литературная (и литературоведческая) obsessia-самим-собой, но преднамеренно напрягает до предела и таким образом испытывает / проверяет границы интерпретации. И в более отдаленной перспективе спекулирует на выносливости (степени терпимости) публики – читательской и зрительской. Его находчивый эксперимент строится в основном на сверхинтерпретации с проистекающими из нее непредсказуемостью и неконтролируемостью.

В чем собственно состоит подход Акунина? На фоне сказанного он, может быть, первый, кто не только отмечает, но и пользуется своеобразной «пробоиной» в чеховском финале, соответственно – и в нашей восприимчивой эмоциональной притупленности, заставляющей нас поддаваться на обман и «передоверять» толкование случившегося. «Чайка», как мы знаем, кончается констатацией доктора Дорна, что Костя мертв. Напомню известную реплику у Чехова (Акунин тоже включает ее дословно):

«Д о р н. *(Берет Тригорина за талию и отводит к рампе.)* Увидите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...» [6, с. 60].

За многообразием следует только лишь заключительная ремарка: «Занавес», – указание на абсолютный конец текста и на прекращение сценического действия. С этого момента и далее следовало бы «разойтись из театра». Рассмотрим, однако, ситуацию и решим, в какой степени подобное толкование может считаться единственно верным.

В тот момент, когда слышится выстрел, на сцене – почти все действующие лица, большинство их – на заднем плане (или в стороне) – играет в карты. Спереди – Тригорин и Дорн, а Треплев за кулисами (предположим, в своей комнате). Только что за стеклянной дверью пробежала (но наверное, она все еще где-то недалеко) Нина. Испугавшись выстрела, Аркадина спонтанно спрашивает: «Что такое?», – но не встает с места. Другие участники игры тоже сидят вокруг ломберного столика. Доктор Дорн – единственный, кто реагирует активно. Он вслух допускает, что взорвалась его

склянка с эфиром, открывает дверь, через которую со сцены удалится Треплев, полминуты спустя входит снова и подтверждает истинность своей гипотезы. Сразу же после этого он отводит в сторону Тригорина и сообщает ему о самоубийстве Кости. В сущности, эта весть сильнее всего находит отзыв в зрителе / в читателе, так как никто другой не узнает о случившемся инциденте. До самого конца официального действия не только все в неведении о местонахождении и судьбе Кости Треплева, но с основанием можем допустить, что даже при эвентуальном узнавании они вряд ли реагировали бы по-иному – ведь Треплев не впервые делает (театральную) попытку покончить с собой, и ранее ему удалось выжить. О его смерти мы узнаем со слов доктора Тригорину, но эти слова, как мы выразились бы сегодня, остаются неподтвержденными «независимым источником». Никто из персонажей не берется проверить и не констатирует истинность сказанного, – свидетеля случившегося, как и мертвого тела, нет. Следовательно, сам факт под вопросом, и вполне возможно оспорить его. Остается поверить Дорну.

Именно этого не хочет сделать Акунин. И он предпринимает рискованный, но и дерзкий шаг, следуя за совсем конкретной отправной точкой. Не было бы ошибочным предположить, что в знакомом сюжете Чехова Акунин видит проекцию самого себя как «предупреждения» о том, в чем он реализуется позже. И подобно Льву Толстому, который отождествлял себя с королем Лиром и по этому поводу навсегда возненавидел Шекспира, беспрецедентно, но и безрезультатно нападая на него, и Акунин берется разрушить (деконструировать) «Чайку», чтобы сохранить свою собственную экзистенциальную «тайну». А «тайна» сформулирована им же через модус «Писатель и самоубийство» – заглавие литературоведческого исследования, которое он опубликовал под своим настоящим именем – Г. Чхартишвили – в 1999 году, то есть, за год до «Чайки». Текст Чехова рассказывает именно историю покончившего с собой писателя, но очевидно, что у него своя логика (или же отсутствует убедительная логика?), а именно: вопрос о том, что заставило бы человека Слова в период подъема посягнуть на свою жизнь, – сильно удивляет и провоцирует специалиста по суицидальному поведению. В решении построить свою гипотезу в художественной форме, единосушной форме первообраза, – второй пьесе, начинающейся с того места, где кончается первая, – помогают ему многие детали, в том числе и ряд идей, высказанных авторитетными чеховедами.

Например, Татьяна Шах-Азизова видит в «Чайке» перевернутую структуру линейного действия. По ее мнению, «Чехов бросает взгляд в будущее, развязки как завершения человеческих судеб у него нет... Поэтому первый акт выглядит как эпилог, последний – как пролог ненаписанной драмы» [7, с. 134].

Я обязан, однако, уточнить: существует разомкнутость «Чайки II» («Чайка»-дубль) по отношению к «Чайке I». Несмотря на то, что постмодерная «птица» не хочет покинуть подкармливающего ее прототекста, паразитируя на отдельных местах его корпуса, в процессе параллельного или последовательного чтения (алгоритм ничего не меняет) между ними устанавливается все более «эмансипированные» и дистанцированные отношения. Даже «увязнув» в буксующем действии «Чайки II», мы скоро перестаем интересоваться ею самой, и через свою ассоциативную память попадаем полностью в пространство «Чайки I». В этом смысле говорить о диалоге между двумя произведениями, даже если он и интертекстуален, весьма обманчиво. Подобный подход оправдан только с целью добиться камуфляжно «строгого» академического дискурса, который не во всех случаях работает. Думаю, что новый текст не является герменевтикой старого – он не столько толкует его и интерпретирует, даже не призван стать его продолжением, сколько атакует его, заметив возможность перекомбинировать отдельные детали неусвоенного потенциала сюжета в направлении, не подозреваемом и не предполагаемом Чеховым.

Именно отсюда и начинается мой интерес к Акунину. Потому что, как мне кажется, он эксплицирует особо полюбившуюся, но часто подавляемую (традиционно считаемую низкой) сюжетную матрицу русской – в том числе и классической – литературы, особо укоренившуюся в русской ментальности: криминал. Думается, что в публичном пространстве Виктор Гульченко первым поставил вопрос о том, «сколько чаек в чеховской “Чайке”», и защитил свой тезис сообразно с текстом Чехова [2]. В моем случае есть основание актуализировать и расширить этот вопрос, так как, по-моему, Акунин ставит перед возможным рецепиентом «ловушку для чаек», и поимка его / нас – неизбежна. Автор «препарирует» действие и пространство «Чайки I» в существующем положении и внутри в «панцире» чучела осматривает и (пере)позиционирует своих персонажей, а с ними – и саму историю. Иными словами, относится к пьесе с птичьим названием почти как орнитолог.

Но будем идти по порядку.

В то время, когда «Чайка II» появилась в общем книжном блоке с «Чайкой I», хитроумно имитирующем игральную карту (небольшой формат, который, как бы его ни повернул, выглядит началом; и с двух сторон видим обложку с одним и тем же заглавием, Чехова – белую, Акунина – черную, а задняя отсутствует – финалы незаметно сливаются посередине), на книжных прилавках с оригинальной литературой в московских книжных магазинах преобладал криминал. Авторы, очень популярные сегодня, состязались по продуктивности – произведения каждого из них (включая и самого Акунина) занимали целый самостоятельный стеллаж и сосуществовали с несколькими изданиями, опубликованными в интервале года-два в разных издательствах – и столичных, и провинциальных. Этой продукции было так много, что она соперничала с альтернативными полками, а иногда и превосходила их, – с переводными любовными романами (в том числе и авторов-женщин), в достаточной мере навязанными и распространенными по всему миру. Тогда совсем естественно возник вопрос – раз радуются такому хорошему торговому успеху, не опешляют ли подобные тексты русскую литературу, у которой несколько вековые претензии на сакральность и элитарность, не смещают ли ее к неудержимой массовизации-травестированию, и, с другой стороны, почему русское художественное самовыражение так сильно начинает рассчитывать на криминал?

Постмодернизм, предшествуемый теорией интертекста, цитатности, деконструкции, строит образ мира и текст мира как модульную структуру, которую легко можно демонтировать и затем снова собрать в разных конфигурациях. Но при подобных попытках обычно не прослеживается какая-нибудь созидательная (надстраивающая) практика: после разделения первичных элементов «амальгамы», до нового синтеза дело не доходит; чаще всего наслаждение-удовлетворение – результат самой деконструкции. Так и понятие «постмодерн» осознает, что мотивация явления – от «модерна», но следует за ним во времени. А на месте «модерна» в западноевропейском варианте в России плотно стоит соц-арт. Конечно, не только в период тоталитаризма, но и в классическом XIX веке русский аутентичный любовный роман так и не появляется. Любви ради самой любви просто нет, даже и в самых удачных сентименталистских образцах (как «Бедная Лиза» Карамзина), где ожидания самые силь-

ные. «Love Story» потенциально задана везде (от «Евгения Онегина» до «Воскресения» – первый и последний текст романов золотого века), но ее осуществление, даже не только предполагаемым хеппи-эндом, обычно проваливается (не состоится). Любовь, понимаемая как интимное (эротическое) чувство-влечение между мужчиной и женщиной, в классическом романе всегда «преодолена» чем-то иным, будь то долг, честь, социальные обстоятельства, т. е. привнесена иная формула для интимного поведения русского человека: для него любовь всегда «во время...» (чумы, войны, белых ночей, игр в рулетку и в карты, ссылки, оккупации, коллективизации); любовь всегда вторичная экзистенциальная категория. Эротогема подавлена такими идеологемами, как материнская (родительская) любовь, супружеский долг, общественная репутация.

В своих постмодерных построениях и деконструкциях новая русская литература приходит к очередному открытию для своей репрезентативности: пост-советский детектив. Объединяющее звено представляет собой нечто неожиданное: и творческий, и преступный акт – иррационального естества, они являются элементами виртуального самоосмысления. Но первый – созидающий, а второй – разрушающий. Детектив во многом жанр компенсаторный. Он «прибавляет» поэтику тайны, расследования, неудовлетворенности в попытке провести (само)анализ. В отличие от любовной парадигмы, отсылающей к чувствам, криминал скорее триумф разума, и его обычный сюжет напоминает логику психоаналитического сеанса: он задает проблем в сознание реципиента, сгущает его до нетерпимости (нередко разворачиваем последние страницы, чтобы заранее узнать развязку), после чего расслабляет то же самое, напряженно вовлеченное в сюжет сознание, и освобождает его от «психотравмы». Подобная демонстративная методология синтезирует два подхода: рациональный (деконструктивистский) – литературоведение – с иррациональным (созидательным) – художественная литература. И поскольку литературоведение «отливается» в литературу, почему бы тогда литературе не стать приложением (ипостасью) анализа? Да и в России криминал принимается за нечто близкое, более усвоенное, обеспечивавшее себе традицию как в конвульсивных метафизических сюжетах Достоевского, так и в вопросах, поддерживающих суть бытия как тайну, нуждающуюся в выяснении, например: «Кто виноват?» Не будем забывать о последнем романе Толстого, рассказывающем историю одного преступления в инверсии – от судебного процесса к криминальному акту.

Русская литература XXI века несет виноватое, но непризнанное сознание своей «постскрипной» сущности, сознание того, что она – эхо уже написанного и сверхинтерпретация сюжетов русской классической литературы.

Умберто Эко «узаконил» модель двойственного бытия гуманитария: он разыграл доктора Джекила и мистера Хайда «живьем», извлекая из них фабульную условность. Так в гуманитаристике (в ее семиотической версии) он создал оригинальный Эко-продукт. У. Эко – широко популярный автор и узко профилированный ученый. Он сознательно придвинул деятельность ученого к эмпирическому материалу собственных занятий – к фикциональным текстам – на основе их общей «сигнатуры» – к сюжету (литературному и металитературному). Становясь писателем, ученый обеспечивает себе периферию, очерчивая собственную семиосферу. И чтобы эта периферия могла не только излучать, но и привлекать, на помощь приходит амбразура криминала. Одновременное в двух писательских подхода – «следование» (за какой-нибудь логикой, тезисом). Но в то время как ученый уповает на исследование, писатель предпочитает рас-следование. Если ученый остается «лаборантом» (прилагающим креативные усилия – labours), то писатель – детектив: он строит сюжет, размежающий породившую его фабулу. Инвариант устойчив, вариант колеблется.

Уильям из Баскервиля в романе «Имя розы», потерявший Комедию, но уцелевший после большого пожара в Библиотеке, держит в своих дрожащих руках несколько обгоревших книг, которые только часть (метонимическое «целое») словесных сокровищ на испепеленном уже «острове». В будущем его знание будет строиться, а Знание в целом будет передаваться так же метонимично, на основе случайно попавших в его «Ноевы» объятия образцов. Потому что в данном случае очень важно – и необходимо – чтобы именно *комедия* была утеряна. Таким образом о том, что такое комедия, мы будем судить через метаморфоз трагедии, через элиминирование катарзиса. Именно это та модель, согласно которой Теория (Казус) может превратиться в Практику (Криминал), Аристотеля можно объявить для розыска – dead or alive.

3

После известия о самоубийстве Треплева номинативно предзаданная Чеховым *комедия* тоже утеряна – она пропадает, поглощен-



ная трагедийным концом. И предпосылает расследование, реконструирование случившегося: настоящая приманка для субъективных реминисценций и художественных намерений Акунина. Его «Чайка» накладывает сюжет Чехова на матрицу «Мышеловки» – классической герметичной пьесы-криминала Агаты Кристи – и распутывает вопрос о том, кто из знакомых уже нам персонажей УБИЛ (!) Треплева. Потому что, по мнению автора, Треплев не кончает жизнь самоубийством. И у каждого своя причина и возможность совершить ужасное деяние. Новая «Чайка» – ряд монологов-оправданий и признаний героев в убийстве, высказанных во фрагментарной структуре стоп-кадра в восьми последовательных дублях. Но выбор «Чайки» и симптоматичен – так Акунин остается во времени русской классической литературы, в XIX веке. В чем уловки этой попытки?

В самых лучших образцах мирового Crime fiction разыгрывается несколько продуктивных моделей экспонирования преступления и его раскрытия. Для всех них находим примеры в творчестве Агаты Кристи, поэтому я процитирую заголовки ее произведений. Самый частый вариант – с детективом и одним убийцей (большинство ее романов). Второй более редкий – с детективом, разоблачившим всех остальных персонажей (за исключением жертвы, разумеется) как убийц («Убийство в «Восточном экспрессе»). Третий особенно сложен и в этом смысле интерпретирован в малочисленных текстах – с детективом, который сам является убийцей (в романе «Бесконечная ночь» я-повествование идет от его имени; в пьесе «Мышеловка» только в конце демаскированный преступник опознан в лице полицейского сержанта Троттера). И последняя, в известном смысле уникальная модель, которая также породила шедевр, – без детектива, а в ходе подлинного действия (перед последней главой с нашедшимся дневником одного из персонажей, благодаря которому все выясняется) и без убийцы («Десять негрятят»). Однако для всех вариантов обязательно, чтобы функционировал криминальный сюжет, имелся труп (трупы) жертвы (жертв). Согласно уместной формулировке Кости Сандева, посвятившего специальное исследование семиотике страха и подозрения в «Десяти негрятях», «тело – неотменимый аргумент в расследовании убийства», а «снятие подозрения и страха с установлением отсутствия или идентификации трупа – первый уровень интерпретативного процесса» [4].

В таком случае «Чайка» Акунина, скорее всего, обманчивый

(мнимый) криминал – в нем труп не явлен, и еще более интересно, что никто из действующих лиц не испытывает необходимости провести осмотр мертвого тела, чтобы хотя бы установить, как наступила смерть (если вся постановка Дорна верна, и он не обманывает). При видимой неуверенности завязки и череде дальнейших дублей, которые ни к чему не приводят, мы даже имеем право усомниться в том, что Костя вообще мертв. Мы всего лишь узнаем, что у каждого из героев был свой мотив убийства и, наверное, именно он и есть убийца. То есть, для остальных любопытство к трупу нулевое, так как они уверены в его наличии, но для зрителя подобное утверждение остается абсолютно неубедительным. Без трупа интерпретативный процесс в режиме внешне симулированного криминального жанра на практике приостановлен, и все с этого момента более или менее самоцель (остановилось и время – часы всегда бьют девять раз, но стрелки каждый раз показывают семь минут одиннадцатого). Тайнственность продолжает «обслуживаться» общим закрытым пространством, где собрались действующие лица<sup>2</sup>; дополнительный элемент, мешающий их расхождению, – плохая погода, точно так же, как в «Мышеловке» обильный снегопад отрезает дом от остального мира. (Сравни у Акунина: «Н и н а. Я знаю, Ирина Николаевна, что мой вид вам неприятен, но не выгоните же вы меня в такую непогоду»; в конце каждого дубля: «Раскат грома, вспышка, свет гаснет»). Процесс допросов продолжает вести самообъявившийся «следователь» – доктор Дорн, из генеалогии которого Акунин выводит генеалогию детектива своих собственных романов – Эраста Фандорина («Мои предки, фон Дорны, переехали в Россию еще при Алексее Михайловиче, очень быстро обрусели и ужасно расплодились. Одни превратились в Фондорновых, другие в Фандориных, наша же ветвь усеклась просто до Дорнов»). В конечном счете, последнее решающее самопризнание приводит к тому, что убийца – именно сам он, Дорн. Так фигура врача окончательно «скомпрометирована»; на практике нет ничего нового – и в старой пьесе «инициатива» самоубийства Треплева принадлежала «доктору» – доктору Чехову. Что касается Акунина, то он подтекстно включает в ряд убийц-медиков и симпатичного доктора Астрова из «Дяди Вани». Именно к нему – экологу и естествознанию – отсылают размышления в финальной реплике Дорна:

<sup>2</sup> Обязательный элемент у Агаты Кристи – пространство – может быть относительно широким – остров, но и значительно более ограниченным – дом, комната, корабль (каюта), поезд (купе) и т. п., однако герметизм его неотменим.

«Да, я защитник наших меньших братьев от человеческой жестокости и произвола. Человек – всего лишь один из биологических видов, который что-то очень уж беспардонно себя ведет на нашей бедной, беззащитной планете. Засоряет водоемы, вырубает леса, отравляет воздух и легко, играючи убивает те живые существа, кому не довелось родиться прямоходящими, надбровнодужными и подбородочными» [1].

Вне откровенно спекулятивной и, по-моему, досадной фабулы, демонстрирующей псевдооригинальность и далеко не удовлетворяющей высоких ожиданий публики, текст «Чайки II» содержит несколько интересных находок относительно поэтики Чехова. Перечислю их совсем коротко.

Главное, что делает Борис Акунин, – это то, что в ходе своего постмодерного прочтения базисного произведения он прослеживает технику работы Чехова и пытается разгадать тайные (скрытые) двигатели его мышления в построении драматургической интриги. Во многих местах в «Чайке II» продолжаются намеченные, но неразвернутые в «Чайке I» сюжетные линии и отношения между персонажами; персонажи, со своей стороны, в прямом тексте произносят то, что наверное думают, но обходят молчанием у Чехова, и таким образом оглашают свой второй план – неосознанного, руководящего ими в их поступках и решениях, то есть, разоблачают самих себя; но самый смелый ход автора состоит в том, что он решает снабдить большую часть своих персонажей отсутствующей биографией (на первом месте Треплева; «родословная» Дорна была уже нами процитирована выше). Разумеется, мы не узнаем ничего, чего нет в классическом тексте, но зато получаем удовлетворяющее ощущение, что нам доверили детальный психологический анализ: прием, позаимствованный опять из криминала. В первом действии, все еще расспрашивая других, где именно они находились в момент выстрела, по поводу реплики Шамраева Дорн произносит: «У меня такое уже бывало – пьяный фельдшер плохо засунул пробку, а пузырек нагрелся на солнце» (курсив мой. – Л. Д.). Конкретика здесь не важна; важен принцип «у меня такое уже бывало». Очень часто, оказываясь перед новым происшествием (убийством), детектив (Пуаро, мисс Марпл, Шерлок Холмс, Мегре) делает спонтанные ассоциации с предыдущим случаем, раскрытым им, и подходит к новому с презумпцией о старом, из которого есть не только выход, но и алгоритм выхода. Конечно, новый казус имеет отличия и обычно оказывается более запутанным, но интуиция следователя

не совсем его подводит. Упоминаю об этом, так как отмечаю очередную манипулятивную игру в диалоге между «сегодня» и «тогда», между «Чайкой II» и «Чайкой I». Акунин привлекает весь чеховский текст в качестве пресуппозиции и контекста своего текста. Результат не в восьми возможных финалах, а в восьми виртуальных парасюжетах, в перспективе которых Чехов мог бы построить свою комедия. Если В. В. Гульченко нашел в «Чайке I» семь чаек, то Акунин допускает восемь пьес «Чайка», и все они проецированы на Чехова...

Придерживаясь конвенций криминала, новое произведение добивается следующего этапа в эксплуатировании замкнутого пространства русской литературы. В самом начале – Тургенев: только что освобожденное после его смерти «дворянское гнездо» «нанято» Чеховым, и там, в замкнутом провинциальном имении, он разворачивает действие своих знаменитых драм. Акунин «наступает» на тот же самый интерьер тут же, даже не выждав освобождения приозерного имения Сорина<sup>3</sup>. И, воспользовавшись обстановкой, провоцирует новые литературные реминисценции из XIX века. В двух «Чайках» встречается одна стереотипная реплика. При своем возвращении в IV действии у Чехова (у Акунина – в I-м) Нина произносит перед Костей: «Я боялась, что вы меня ненавидите. Мне каждую ночь все снится, что вы смотрите на меня и не узнаете. Если бы вы знали! С самого приезда я все ходила тут... около озера. Около вашего дома была много раз и не решалась войти...» [6, с. 56]. Более поздний текст вводит несколько пунктуационных уточнений и дополнительных внутренних ремарок, которые ничего не меняют. Существеннее то, что Акунин улавливает интертекстуальную отсылку описанной Ниной ситуации и продолжает ее, снова ссылаясь на Чехова. Нина вписывается в поведенческую модель Марьи Лебядкиной в романе «Бесы» Достоевского, которая ходит вокруг озера, грезит о своем ребенке, неся в руках согнутый платок, напоминающий младенца. Она (как гласит ее фамилия) одновременно и Царевна-Лебедь русского фольклора, и Дева Мария<sup>4</sup>; так сильно возжеланный ее младенец однако только воображаем. У Нины тоже нет ребенка – она не девица, но ее ребенок умер вскоре

---

<sup>3</sup> По поводу «Десяти негрятят» в уже цитированном тексте К. Сандев пишет: «Море – универсальный образ неосознанного, независимо от того, чем оно выражено, – озером, рекой или океаном» [4].

<sup>4</sup> «Про ребенка своего толкует? Ба! Я и не знал, в первый раз слышу. У ней не было ребенка и быть не могло: Марья Тимофеевна девица» [3, с. 224].

после родов; она же – озерная птица – «чайка». Далее, уже в Дубле 3, признавая публично свои стремления к Треплеву и ревнуя его к Нине, Маша завистливо произносит (почти предсказывая «Птиц» Хичкока): «Даже чайка, если ее долго истязать, наверное, ударит клювом». Как суший древний авгур, Акунин допускает прямую связь в замене лебедя на чайку. Между Машей, всегда одетой в черное, и Ниной в белом («...на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом» [6, с. 13]), действительно, идет тайный (скрытый) поединок. Обе соперницы сильно напоминают черную Одилию и белую Одетту балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, еще в своем заглавии покрывающего один из русских архетипных сюжетов.

Наконец, и Аркадина видится в несколько необычной перспективе. Как и всех других, и ее не пощадило обвинение в убийстве Треплева. Небольшая подробность, однако, состоит в том, что он – хотя и «милый, бесталаный, нелюбимый мальчик» – все же ее собственный сын. Ирина Николаевна в жизни успешно играет Гертруду, она охотно и изящно исполнила бы и роль Медеи. Тем более, что только так наконец смогла бы отомстить невыносимому «киевскому мещанину», отцу Кости. Один-единственный жест мог бы превратить Гертруду в Медею, но Гертруда не делает этого. Здесь потенциал репродуцирования античного сюжета задан, но остается неиспользованным.

В самом конце, в Дубле 7, в диалог введена аутореференциальная и аутоироничная реплика-рассуждение о смысле и пользе криминала, о его кажущейся чуждости и несвойственности русской ментальности. Вот этот момент:

«Т р и г о р и н (*с натужной веселостью*). Я как раз пишу криминальную повесть <...> – а впрочем, таких произведений в литературе, пожалуй, еще не бывало. Столько мучился, и все никак не выходило: психология преступника неубедительна, энергия расследования вялая.

А р к а д и н а. Криминальная повесть? В самом деле? Ты не говорил мне. Это оригинально и ново для русской литературы. Я уверена, у тебя получится гениально» [1].

Если вернемся к «Чайка II», я с уверенностью возразил бы Аркадиной: для русской литературы «это» и не оригинально, и не ново. Просто (как обычно у Тригорина, а теперь, к сожалению, и у Акунина) не получилось.

Список использованных источников

[1] Акунин Борис. Чайка. Комедия в двух действиях [Электронный ресурс]. URL: <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika/> (дата обращения 25.10.2015).

[2] Гульченко В. В. Сколько чаек в чеховской «Чайке»? // Нева. 2009. № 12. С. 175–185.

[3] Достоевский Ф. М. Бесы. СПб.: Академический проект, 1994. 672 с.

[4] Сандев Коста. Романът «Десет малки негърчета» от Агата Кристи – семиотика на страха и подозрението: Рукопись.

[5] Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1974–1983.

[6] Чехов А. П. Чайка: Комедия // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 3–60.

[7] Шах-Азизова Т. К. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966. 164 с.

A TRAP FOR SEAGULLS

Ljudmil Dimitrov

*Sofia University Saint Kliment Ohridski. Bulgaria, Sofia, Tzar Osvoboditel, 15. Ph. D., professor; tel. +359 (02) 9308 200, e-mail: ljudiv@abv.bg*

**Summary.** *The author considers B. Akunin's comedy «The Seagull» in correspondence with A. P. Chekhov's comedy of the same name as a precedent text. Chekhov's play is characterized in prospect of Russian classical novel and simultaneously as a pioneering drama that pours actual living activity into the settled form and foresees the Modern. The new «The Seagull» is analyzed as a postmodern experience reduced to limits of possible interpretations and testing the reader by traps of different kinds. The typical approaches of the crime fiction genre are defined in the article. The classical works by A. Christie and U. Eco are chosen as a literature background for analysis.*

**Keywords:** *poetics of drama, plot, crime fiction genre, detective story, postmodern experience, interpretation.*