

6. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы : книга для учителя / А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 175 с.
7. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 241 с.
8. Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 2002. – 436 с.

Чивликлий Г.Д.

УДК 821.161.1-2 Акунин

СИМВОЛИКА «ЧАЙКИ» Б. АКУНИНА

Одной из характерных черт литературы постмодернизма является особый тип отношений между читателем и писателем. Речь идет не о том, что читатель вовлечен в авторскую игру – это явление, достаточно укорененное в истории литературы (вспомним блестящие мистификации Л.Стерна). Принципиальным становится изменение ролей в оппозиции «читатель – писатель». Не довольствуясь более пассивной ролью, читатель сам становится писателем, перекраивая по своему усмотрению классические тексты. Подобную возможность предвидел в 20-е годы прошлого века А. Белецкий: «...они сами хотят творить, и если не хватает воображения, на помощь придет читательская память и искусство комбинации, приобретаемое посредством упражнений и иногда развиваемое настолько, что мы с трудом отличим их от природных настоящих писателей. Такие читатели-авторы чаще всего являются на закате больших литературных и исторических эпох <...>; они всегда могут возникнуть в культурной среде или группе, накопившей известный запас художественных приобретений и достигшей некоторой утонченности, ведущей обычно к эклектизму и упадку фантазии»[2, с.103-104].

Думается, что феномен Б. Акунина, построившего коммерческий проект на игре с текстами русской классики, во многом объясняется именно принципиальной сменой ролей: профессиональный читатель, литературовед и переводчик, выступил в роли сочинителя. При этом он ревниво разграничивает тексты профессионала-япониста Г. Чхартишвили и развлекательную беллетристику дилетанта Б. Акунина. Массовый читатель детективных романов может вовсе не брать в расчет «этимологию» акунинских текстов, сконструированных из сюжетов, образов, стиливых и композиционных приемов классической литературы XIX века, памяти которой и посвящен фандоринский проект. Но пьеса с названием «Чайка» однозначно ориентирует читателя на конкретный текст, знаковость которого становится отправной точкой для игры другого ряда: читателю предлагается не угадать замаскированную цитату, узнать источник сюжета и т.д., а проследить за превращением тонкого, хрупкого, эксклюзивного творения искусства в крепкий детектив для массового потребления.

Как текст акунинской «Чайки», так и последовавшие за публикацией постановки сразу стали предметом горячих обсуждений в литературной и театральной критике. Среди многочисленных рецензий в периодике 2000-х годов следует отметить статью М.Костровой-Панайотовой «Чайка» Бориса Акунина как зеркало «Чайки» Чехова», где рассматриваются вопросы деканонизации классического текста в постмодернизме [4].

Как справедливо утверждает Н. Шром, «Акунин переводит элитарный чеховский «ничегонепроисходизм» (Д. Галковский) в массовый литературный детектив, в котором самое главное – ответить на вопрос «Чем кончилось?». «Чайка» Акунина – это восемь ответов на вопрос: «Кто убил Константина Треплева?»[10, с.101]. За свою сценическую историю чеховская «Чайка» знала столько парадоксальных интерпретаций, что литературная игра Бориса Акунина только на первый взгляд может показаться кощунственной. Особую роль в этой игре автор отводит символам. Символика чеховского текста, соединяясь с символикой театральной судьбы пьесы, трансформируется в безусловно пародийном акунинском варианте «Чайки». Цель данной статьи – рассмотреть трансформацию традиционной символики в тексте пьесы Б.Акунина и сопоставить функции символов в классической и постмодернистской литературе.

Символы в тексте А.Чехова присутствуют на трех уровнях: бытовом (Маша в черном), литературно-философском (мировая душа в пьесе Треплева, неожиданно нашедшая конкретное воплощение в генуэзской толпе) и мифологическом (чайка и «колдовское озеро»). Все три уровня взаимопроникаемы и объединены магистральной темой: соотношение искусства и жизни. Исследователи традиционно отмечают, что «Чайка» «как ни одно другое драматическое произведение Чехова полна литературных реминисценций» [3, с.131], а «символический образ чайки, давший пьесе название, вбирает в особом преломлении темы искусства и любви, пересекающиеся в отношениях героев» [6, с.37].

Переосмысление чеховской символики в тексте Б.Акунина нагляднее всего демонстрирует трансформация ключевого символа пьесы. Образ чайки при кажущейся простоте архетипического символа (убитая птица – погубленная душа) становится у Чехова точкой пересечения нескольких семантических полей. Выстрел Треплева, убившего чайку, – первый шаг на пути к самоубийству, знак беды, предупреждение, которого никто не хочет понимать. Подстреленная чайка – это «сюжет для небольшого рассказа», который Тригорин воплощает в жизнь. Наконец, в судьбе Нины это прочная ассоциативная цепь (я – чайка), которую ей удастся разорвать в финале, превратившись из героини чужого текста в самостоятельного полноправного творца: «Я – чайка... Не то. Я – актриса»[8, с.194].

Реминисцентная семантика образа убитой чайки включает понятие неизгладимой вины, разрушенной гармонии, что особенно ярко передает мистическая поэма С.Кольриджа «Сказание о старом мореходе». Подобное значение в трактовке чеховской символики имеет тригоринская линия: не случайно именно он заказывает чучело подстреленной птицы и он же в финале не может об этом вспомнить. Для Тригорина чайка – отработанный сюжет, использованный материал, который давно уже не занимает его воображение.

Именно чучело, заказанное некогда Тригориним, становится главным символом акунинского пародийного текста. Более того, в первой же ремарке, предваряющей начало действия, внимание читателя привлекает акцент на нечеховской детали: «Повсюду – и на шкафу, и на полках, и просто на полу – стоят чучела зверей и птиц: вороны, барсуки, зайцы, кошки, собаки и т.п. На самом видном месте, словно бы во главе всей этой рати – чучело большой чайки с растопыренными крыльями»[1, с.5]. Важная в семантике чеховского текста деталь (чучело, не узнанное Тригориним) перерастает у Акунина в самостоятельный символ, что особенно подчеркнуто финалом. После слов Дорна «Я отомстил за тебя, бедная чайка!» следует завершающая ремарка: «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»[1, с.83].

Чучело чайки в тексте Акунина – подмена, знак окончательного разрыва искусства и жизни. Историю с бессмысленно подстреленной птицей А.Чехов, как известно, взял из жизни своего друга Левитана. В самой пьесе Тригорин на ходу сочиняет сюжет, который тут же воплощается в жизнь. Взаимопроникновение, взаимообусловленность жизни и искусства, тонкие, часто невидимые, но всегда прочные нити, связывающие мир реальный и вымышленный, искусственный, в котором человек соперничает с богом, – эта истина неоспорима в контексте чеховской «Чайки». В пьесе Б.Акунина, источник которой – литература, вторичность, несоотнесенность с реальностью подчеркнута иной природой театральной условности. Если Аркадину раздражали «новые формы» театра Треплева со сценой под открытым небом на берегу озера, то возвращение в замкнутое пространство акунинского варианта только на первый взгляд является возвращением к «старым формам».

Классический вариант герметичного детектива предполагает, что каждый из присутствовавших в данное время в определенном месте мог совершить преступление. Б.Акунин, дублируя одну и ту же сцену, превращает гипотетическую возможность в установленный факт. В роли убийцы Треплева поочередно предстают все без исключения действующие лица пьесы. Автор по возможности сохраняет психологическую характеристику чеховских персонажей. Исключение составляют такие мотивировки убийства, как гомосексуальная страсть Тригорина к Треплеву и экологический экстремизм Дорна, мстящего за погубленных «братьев наших меньших». Наименее убедительные с психологической точки зрения варианты убийства – не что иное, как пародирование расхожих стереотипов массовой культуры сегодняшнего дня. Одновременно эти наиболее условные версии убийства включают читательский опыт автора. Страстный монолог Дорна в защиту природы вызывает ассоциации с речами доктора Астрова о лесах, а патологическое пристрастие Треплева к охоте, заявленное в двух дублях (в одном из них, где убийцей оказывался дядя героя, истребление всего живого рассматривалось как симптом сумасшествия), для профессионального читателя, каковым безусловно является Б.Акунин, подразумевает поведенческие черты Левитана как одного из прототипов Треплева.

Перед нами не возвращение к старым уютным формам классического детектива, а явление постмодернистского миноритарного театра, представители которого, «деконструируя какой-либо прославленный классический текст, делают героями своих произведений его второстепенных персонажей, предельно отстраняют привычное, стремятся лишить каноническое значение авторитарности, активизировать сотворческий потенциал зрителей» (И.Скоропанова)[7, с.353].

В пьесе Б.Акунина происходит глобализация игры, исходной установкой которой становится замена самоубийства героя убийством. Это особенно показательно, так как для автора фундаментального исследования «Писатель и самоубийство» Г.Чхартишвили версия убийства в заданных А.Чеховым условиях абсурдна. Чеховский Треплев – классический пример, подтверждающий один из главных постулатов монографии: «Люди творческих профессий относятся к так называемой группе высокого суицидального риска. Это объясняется обнаженностью нервов, особой эмоциональной незащищенностью и еще – опасной кощунственностью избранного ими ремесла. Человеческое творчество в известном смысле святотатственно; ведь с точки зрения большинства религий Творец только один, а земные творцы – узурпаторы, берущие на себя прерогативу Высшей Силы. В первую очередь это относится именно к писателям, создающим собственный космос. Чем писатель талантливей, тем эта бумажная вселенная правдоподобней. Но писатель не бог, и ноша, которую он на себя взваливает, иногда оказывается непосильной» [9, с.12]. У Б.Акунина Треплев, утративший последнюю надежду на счастье в любви и недовольный своим творчеством, не кончает с собой, а становится жертвой убийцы. Игровая, театральная природа убийства героя задана, как и в случае с чучелом, в первой же ремарке: «Треплев сидит один за письменным столом. Рядом лежит большой револьвер, и Треплев его рассеянно поглаживает, будто котенка»[1, с.5]. В соответствии со знаменитой чеховской фразой о ружье, которое просто обязательно выстрелит, если оно висит на сцене, этот револьвер и становится орудием убийства. Неспособность героя самому свести счеты с жизнью – из того же семантического ряда оппозиции «жизнь – искусство», которая в постмодернистском дискурсе превращается в противостояние разноуровневых текстов.

То искусство, где «дышит почва и судьба», становится материалом, из которого составляются тексты второго ряда. Убитая чайка (погубленная душа) превращена в чучело. Древний символ – осколок того

нераздельного синкретического мифологического мироощущения, из которого некогда выросло искусство, предстает всего лишь узнаваемой цитатой.

Ю.Лотман, разграничивая понятия «символ» и «реминисценция», писал: «Символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка, цитата – органические части нового текста, функциональные лишь в его синхронии. Они идут из текста в глубь памяти, а символ – из глубин памяти в текст»[5, с.151].

«Чайка» Б.Акунина – не просто остроумная пародия. Наблюдаемая трансформация чеховской символики демонстрирует природу творчества читателя, взявшегося за перо. Перекраивая классические тексты, такой читатель со скальпелем в руке неизбежно перерезает невидимые нити между искусством и живой жизнью, наглядно представленные символами, свободно путешествующими «из глубин памяти в текст».

Символ в постмодернистском тексте укоренен не в жизни, но в книге. И из книги, достойной называться искусством, он переносится в книгу, которую можно именовать лишь текстом – пусть сложным, многоуровневым, даже искусным, наконец. Б.Акунин, создавая проекты памяти великой литературы XIX века, всего лишь трансформирует «игру в бисер» для немногих посвященных в подобие современной компьютерной игры, способной одинаково увлечь ребенка и многоумного читателя текстов. Символ в этой игре – важнейший элемент, код, ключ. И никогда разгадка, указатель в «саду расходящихся тропок» не возвращает читателю то, что было до текста, но только помогает игроку перейти на новый уровень в путешествии от одного текста к другому.

Источники и литература:

1. Акунин Б. Чайка / Б. Акунин // Акунин Б. Чайка / А. Чехов. – СПб., М. : Нева; Олма-Пресс, 2002. – С. 3-84.
2. Белецкий А. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) / А. Белецкий // Наука на Украине. – Харьков, 1922. – № 2. – С. 98-115.
3. Бердников Г. Чехов – драматург / Г. Бердников. – М. : Искусство, 1981. – 356 с.
4. Кострова-Панайотова М. «Чайка» Бориса Акунина как зеркало «Чайки» Чехова : [Электронный ресурс] / М. Кострова-Панайотова. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/ra/2005/9/pa23/html>.
5. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров : Человек – текст / Ю. Лотман. – М. : Наука, 1996.
6. Паперный З. «Чайка» А. П. Чехова / З. Паперный. – М. : Знание, 1980. – 163 с.
7. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. – М. : Высшая школа, 1999. – 608 с.
8. Чехов А. П. Чайка / А. П. Чехов // Собр. соч. : в 8-ми т. / А. П. Чехов. – М. : Правда, 1970. – Т. 7. – 448 с.
9. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство / Г. Чхартишвили. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.
10. Шром Н. Литература современной России. 1987-2003 : учеб. пособие / Н. Шром. – М. : Абражив, 2005. – 224 с.
11. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост.: В. Андреева и др. – М. : Локид; Миф, 2000. – 576 с.