



Н. Бабенко

«Чайка» Бориса Акунина: лингвопоэтика *remake*'а и *retake*'а

Пьеса Бориса Акунина «Чайка» представляет собой отчасти *remake* — переделку, новое переложение старой истории (отчасти — поскольку «пересказывается» лишь треть последнего действия пьесы-источника), а в основном *retake*, иначе говоря, — «возможный сюжет, альтернативную историю»¹, продолжение классической чеховской пьесы, новый рассказ с теми же персонажами. Анализируемое издание² объединяет в одном переплете два произведения — «Чайку» (комедию в двух действиях) Б. Акунина и полный текст «Чайки» (комедии в четырех действиях) А.П. Чехова, причем перейти от чтения одной пьесы к другой возможно, лишь перевернув книгу. Так, пока не словесно, а с помощью полиграфической уловки обозначается некоторая «наоборотность» «Чайки» Акунина по отношению к «первоисточнику», так осуществляется презентация литературного «перевертыша», соответствующим образом формирующая читательские ожидания. Титул издания и нумерация страниц побуждают первой читать пьесу Акунина, а затем, читая «Чайку» Чехова, как бы «прокручивать пленку» с акунинского продолжения к чеховской предыстории.

Значимость внешней формы художественного произведения (если под внутренней понимать его собственно вербальную и, соответственно, содержательную составляющую) безусловна, о чем Б.Я. Мисонжников пишет: «Любое по типу печатное издание — это целостный комплекс с характерными взаимообусловленными семантическими и формальными признаками, в котором идеально-образное начало неразрывно связано с материально-предметным. Эта диалектическая взаимосвязь носит глубокий и далеко не всегда отчетливо алгоритмируемый характер в силу большой усложненности и многоаспектности воздействующих структуро- и системообразующих факторов»³.

Чеховский текст в качестве мотивного источника, эстетического донора, важнейшего «места памяти»⁴ (национальной и всечеловеческой) или пародийной основы отличается сегодня исключительной востребованностью. В.Б. Катаев, исследуя «судьбы русской классики в эпоху постмо-

дернизма»⁵, обращается к таким произведениям чеховского «следа», как «Ворона» Ю. Кувалдина, «Юбилей» В. Сорокина, «Дама с собачкой» (апокриф) Э. Дрейцера, «Если бы знать» В. Мережко. К приведенному списку следует добавить «Даму с собаками» Л. Петрушевской. При всем разнообразии вышеупомянутых чеховских рефлексов в современной литературе никто из писателей так не «приник» к оригиналу, никто так тщательно не «привил» свое произведение на классический претекст, как Акунин. Согласно П.Е. Бухаркину, «выясняя важность или, напротив, дополнительную претекста, в первую очередь необходимо учитывать три обстоятельства: во-первых, какой удельный вес он имеет в художественном сознании автора; во-вторых, его место в культурном хронотопе, к которому писатель принадлежит; в-третьих, степень поддержки, которая оказывается со стороны внутритекстовых способов смыслопорождения семантическому заряду, приносимому им в смысловой подтекст произведения»⁶. Сам факт создания Акуниным «Чайки»-2 и современная литературная ситуация со всей полнотой свидетельствуют о наличии в нашем случае первых двух из вышеперечисленных обстоятельств; о проявлениях третьего, то есть о воспроизведении чеховских приемов в поэтике акунинской «Чайки», пойдет речь в данной статье.

Исключительная, абсолютная значимость претекста сказывается и в том, как именно Акунин конструирует свое произведение: основной частью первого действия «Чайки»-2 становится последняя треть четвертого действия чеховской «Чайки». По наблюдению Е. Фарино, мир «Чайки» Чехова «не имеет ни своего начала, ни своего конца, ни внутреннего организующего центра — он начинается раньше текста, внутренние причинно-следственные связи в нем бездейственны, а “конец” не состоится: текст кончается, а мир продолжает существовать. Иначе говоря, мир распространяется за пределы текста»⁷. Эта особенность поэтики Чехова «развязывает перо» Акунину: позволяет ему срединное представить в качестве начального. Первое действие акунинской «Чайки» заканчивается, как у Чехова четвертое, словами Дорна, но не о самоубийстве Треплева, а об убийстве его: *Один — или одна из нас — убийца. Давайте разбираться* (34).

Второе действие — исключительно акунинское творение — выстроено согласно принципу тематически-композиционной эквивалентности дробей текста: восемь дублей, составляющих действие, представляют собой проигрывание восьми версий убийства Треплева. Нина Заречная, Медведенко, Маша, Шамраев, Полина Андреевна, Аркадина, Сорин, Тригорин — все проходят через подозрение в убийстве и/или признание в нем, пока в финальном дубле не обнаруживается то ли истинный убийца, то ли просто последний по списку кандидат на эту роль — Дорн.

Согласно М.М. Бахтину, «всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами»⁸. Акунинская и чеховская «Чайки» соотнесе-

ны друг с другом и могут быть поняты именно через эту соотнесенность. Естественно, для классической «Чайки» восприятие сквозь призму акунинской — еще одна из великого множества интерпретаций, тогда как для пьесы Акунина такое соотнесение — средство текстопорождения, гарантия полноценного существования как компонента культурного контекста. Автономное, изолированное от претекста восприятие комедии Акунина «Чайка» возможно (в другом, одиночном, издании и в том случае, если адресат не имеет никакого представления о чеховской «Чайке»), но неполноценно, неполнокровно, как существование всякого вырванного из культурного континуума произведения.

Что же представляет собой акунинская «Чайка» в ее отношении к претексту? Это попытка (а) показать, что чеховская поэтика (формально и функционально-семантически) в немалой мере созвучна постмодернистской эстетике и поэтому способна перерастать в поэтику постмодернизма⁹; (б) приблизить читателя к постижению чеховского мировоззрения и в который раз побудить к саморефлексии, со всей очевидностью продемонстрировав, чем наше современное отношение к человеку и миру отличается от чеховского; (в) преодолеть Чехова, отринув значимые черты его поэтики ради того, чтобы иными средствами высказать свое; (д) «помирить», скрестить классическое наследие Чехова и современную массовую культуру, перейдя с высокого кода классики на сниженный код массовой детективной литературы.

Жанровой природой детектива предопределено то, что он имеет как внешний сюжет (в данном случае поиск убийцы), так и внутренний («когнитивную историю решения логической задачи»¹⁰), которые побуждают читателя к проведению собственного расследования, с неизбежностью выливающегося в пристальное изучение предыстории преступления, то есть чеховской «Чайки». Так жанровая ориентация *getake'a* укрепляет связь между мотивирующей и мотивированной пьесами как составляющими одной текстовой синтагмы.

Признанный мастер детектива, Акунин в рамках своего литературного проекта «Приключения Эраста Фандорина»¹¹ создает романы, воплощая одну за другой субжанровые разновидности детектива. В результате рождается авторская (в известной мере игровая) типология этого жанра: «Азазель» (1876) — конспирологический детектив, «Турецкий гамбит» (1877) — шпионский детектив, «Левиафан» (1878) — герметичный детектив, «Статский советник» (1891) — политический детектив, «Коронация, или Последний из Романов» (1896) — великосветский детектив. Далее Акунин обещал декадентский, этнографический, мистический, недетективный детективы «и прочая, и прочая...». К какому типу из названных можно отнести акунинскую «Чайку»? Безусловно, к герметическому, поскольку преступление и его расследование происходят в замкнутом, «герметич-

ном» пространстве кабинета Треплева (бывшей гостиной) с участием узкого и постоянного круга персонажей. Но прежде всего «Чайка» Акунина — это классический детектив, как и все вышеперечисленные произведения этого автора. Псевдодаты их написания лишний раз подчеркивают — перед нами стилизация классического детектива конца позапрошлого века. Чехов закончил работу над комедией «Чайка» в 1896 году. Следуй Акунин и дальше игровой датировке, «Чайка»-2 должна бы быть помечена теми же 90-ми годами XIX века, но мета «год создания» отсутствует, а 2001 год издания, зафиксированный в выходных данных, отсылает к эпохе не просто зрелого, но перезрелого постмодернизма, что заставляет нас подозревать наличие в анализируемом произведении примет как стилизованного классического, так и постмодернистского детектива. С классическим детективом «Чайку» Акунина роднят присутствие традиционной фигуры субъекта расследования, отсутствие алиби и наличие мотива совершения преступления у каждого из персонажей. Но присущи ли «Чайке»-2 такие важные черты классического детектива, как «имплицитная презумпция того, что существует объективная, истинная картина преступления, презумпция справедливости»¹², конечное торжество «нормы — интеллектуальной, социальной, юридической и моральной»?¹³

Нет, скорее «Чайка-2» — «коллаж интерпретаций»¹⁴, репрезентирующий «отказ от исходно заданной онтологии событий»¹⁵, «абсолютное отсутствие правильной версии»¹⁶, «размытость ориентации на торжество нормы и справедливости»¹⁷. Акты-дубли, в каждом из которых представляется новая версия совершения убийства Треплева, складываются в процесс расследования, поглощающий искомый результат, что характерно для постмодернистского детектива. Сказанное позволяет считать акунинскую «Чайку» произведением, в котором черты классического и постмодернистского типов детектива пребывают в диффузном состоянии.

Как уже упоминалось выше, часть первого действия акунинской «Чайки» — гибрид чеховского и акунинского текстов: Чехову принадлежит речь персонажей, Акунин переписывает лишь ремарки, после финальной фразы вместо слова «Занавес» идут еще 12 страниц, авторство которых принадлежит Акунину. Эта часть пьесы особенно и несколько меньше второе ее действие стилизованы «под Чехова», о чем свидетельствуют такие проявления поэтики чеховской «Чайки», как:

- (а) обилие пауз;
- (б) высокая частотность отрицаний;
- (в) распространенность противительных синтаксических структур;
- (г) создание эффекта коммуникативной разобщенности персонажей;
- (д) текстуальная актуализация мотива любви;
- (е) разработанность символического лейтмотива.

Обилие пауз. У чеховских «отавторских пауз, “молчаний”»¹⁸ нет единой первопричины и не всегда есть вообще какая-либо причина: именно о беспричинной паузе Аркадина говорит: *Тихий ангел пролетел* (156)¹⁹. Эти островки спонтанного молчания увеличивают дискретность драматического действия, представляют собой одну из центробежных сил чеховского текста. Семантизированные «молчания» разнообразны и многофункциональны: одни членят монологи на информационные блоки (см., например, монологи Нины из первого и четвертого действий, монолог Треплева из четвертого действия), другие отмечают тематический перепад в реплике (Тригорин хвалит игру Нины, декорации и после паузы переводит разговор на рыбную ловлю), есть паузы скуки (Маше всегда скучно с Медведенко), неловкости (Полина Андреевна с заминкой говорит Треплеву о Маше), ожидания начала спектакля, есть паузы поцелуев.

В «Чайке» Акунина пауз меньше, чем в чеховской «Чайке», и семантическое наполнение у них — иное. «Молчания» в «Чайке»-2 четко семантизированы контекстом ситуации, по сути дела, все они имеют первопричиной самоубийство / убийство Треплева и могут быть типологизированы следующим образом:

— молчание напряженного ожидания (персонажи ждут рассказа о страшных подробностях самоубийства) — (22, 25);

— молчание шока (от известия, что Треплев убит, причем убийца — один или одна из присутствующих) — (26, 28);

— молчание колебания (персонажи не решаются доверить Дорну центральную роль в расследовании) — (33);

— молчание замешательства (в него впадают в связи с обстоятельствами расследования Полина Андреевна, Тригорин) — (59, 76);

— молчание погруженности в себя (Маша в своем горе заторможено реагирует на внешние импульсы) — (53);

— молчание этикетное (Акунин называет *почтительной* паузу, выдержанную Дорном после монолога Аркадиной) — (46);

— молчание финала — (84).

Акунинские «молчания» отличает от чеховских и то, что они сочетаются с оцепенением персонажей, тогда как у Чехова поток мелких проявлений жизни на фоне паузы — закон. Персонажи Акунина не единожды застывают в *стоп-кадре*: при известии об убийстве Треплева *все застывают в полной неподвижности. Становится очень тихо* (26). Во время монолога Дорна *все по-прежнему совершенно неподвижны и только следят глазами за Дорном* (27). *Повторяется стоп-кадр, только теперь он короче* (28), когда становится ясно, что убийца — кто-то свой. Семантическая нагрузка «оцепенений», сопряженных с «молчаниями», резко увели-

чивается в финале (*все застывают в неподвижности ...*) (84): немота и застылость персонажей становятся одним из средств компоновки концептуально значимой финальной мизансцены.

Высокая частотность «отрицаний». Исследователи языка Чехова отмечают его явное пристрастие к отрицаниям, «не-словам». Так, у Л. Миرونюка читаем: «Чехов широко “сопрягает” пары негационных прилагательных, создавая как бы виток нарастания эмоционально-экспрессивной градации. Данный прием особенно характерен для языка пьес Чехова, в котором широко представлена поэтика “не-прилагательных”. Наиболее показательны в этом отношении монологи Тригорина из комедии “Чайка”»²⁰. По справедливому замечанию М. Гловинского, «отрицание представляет собой полемический акт по отношению к другим высказываниям, реальным или только потенциальным»²¹. Повышенная негационность речей чеховских персонажей эксплицирует их мучительное несогласие с миром и/или с самими собой, дисгармоничность их существования.

Эти же смыслы, выраженные негацией действий (*не жил, не прощу, не уважаю, не пойму и др.*), признаков действий (*неверно, нетерпеливо, неудачно, некрасиво и др.*), состояний (*неподвижность, невыносимо, не нужно и др.*), качеств и свойств (*невинные, нелюбимый, недовольна, неприятен и др.*), а также обилием отрицательных дейктических слов (*никто, никогда, ничего, нечего и др.*) и частотностью отрицательной частицы *нет*, актуализируются в *remake*'е — *retake*'е Акунина: негационное поле «Чайки»-2 включает в себя 385 отрицательных слов различной частеречной принадлежности. Примечательно, что среди такого количества точечных «полемических актов» ни разу не встречается частотное в «Чайке» чеховское «не-слово», служащее оператором «аксиологической модальности» (В.П. Руднев), — предикативное наречие *нехорошо*. Сорин, Дорн, Маша, Аркадина, Тригорин, Треплев говорят *нехорошо*, чтобы не сказать *плохо*. В «Чайке»-2 эта мягкая словесная краска не находит применения, что является частным проявлением «ужесточения» драматургического языка пьесы Акунина в сравнении с пьесой-источником.

Из разнообразных средств негации особой значимостью в «Чайке» Чехова обладают отрицательное местоимение-существительное «ничто» в форме родительного падежа *ничего* (с лексическим значением «1. Ни один, никакой предмет, ни одно, никакое явление, дело») ²² и наречие *ничего* (в двух своих лексико-семантических вариантах: «1. Довольно хорошо, сносно. 2. Не мешает, все равно, пусть // несущественно, не имеет значения // мало что значит, стоит») ²³, вербализующие «вездесущий чеховский кон-

цепт *ничего*»²⁴. Переменяясь, эти омонимы «играют» в пьесе всеми своими словарными значениями: (1) Треплев. *Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно* (147); (2) Сорин. *Через двести тысяч лет ничего не будет*. Треплев. *Так вот пусть изобразят нам это ничего* (151) (пример контекстуальной субстантивации); (3) Аркадина. *Жарко, тихо, никто ничего не делает, все философствуют* (162); (4) Тригорин. *И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо — больше ничего...* (168); (5) Сорин. *Ничего, ничего... Уже прошло... и все...* (174); (6) Дорн. *Мы мешаем Константину Гавриловичу работать*. Треплев. *Нет, ничего* (185); (7) Аркадина. *Что такое?* Дорн. *Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло* (196).

В (1) *ничего* вкупе с контекстом ближайшего окружения эксплицирует творческий максимализм молодого писателя, в (2) — апокалиптический мотив, в (3) — один из вариантов концептуально важного для Чехова автоинтертекстуального мотива пагубности «ничегонеделанья»²⁵, в (4) — тригоринский комплекс писателя «второго эшелона», в (5) — значение «несущественно, не имеет значения», в (6) — значение «не мешает», в (7) — уже упоминавшееся «не имеет значения», драматизированное конситуацией.

В «Чайке» Акунина омонимы *ничего* встречаются, но намного реже и с явно меньшей смысловой нагрузкой вследствие иных текстовых интенций: место мотива «ничегонеделанья», ролевой неприкаянности, неудовлетворенности занимает мотив обретения роли, цели: роль убийцы, совершившего предумышленное преступление, автор «примеряет» на каждого героя пьесы. Заметим, что *ничего* используется Медведенко в качестве слова-ширмы, средства сокрытия его причастности к убийству: Дорн: *Шерше ля фам, шерше ля фам... Да не случилось ли чего, из-за чего вы уходите передумали?* Медведенко: *Ничего. Только вот тучи и гром* (48). А в речи Аркадиной *ничего* предсказывает последующую демонстрацию полной атрофии ее материнских чувств — вплоть до вероятности сыноубийства: *(Тригорину) На свете нет ничего такого, что стоило бы твоих слез. Тригорин (внезапно успокоившись, смотрит на нее со странным интересом). Даже если это смерть твоего сына?*(20)

Распространенность противительных синтаксических структур.

Распространенность в чеховских текстах вообще и в «Чайке» в частности противительных синтаксических структур обусловлена их способностью эксплицировать противоречивость событий, явлений и свойств.

В «Чайке»-2 содержится более 30 примеров употребления соответствующих конструкций, большей частотностью среди которых отличаются сложные предложения с противительными союзами «но», «а» в качестве

средств обеспечения главной связи. В одной предикативной части таких предложений говорится о событии, мешающем осуществлению другого события (о котором говорится в другой предикативной части) или вообще отменяющем его: (1) Нина. *Я знаю, Ирина Николаевна, что мой вид вам неприятен, но не выгоните же вы меня в такую непогоду* (36); (2) Полина Андреевна. *Любить люби, но зачем говорить!* (45); (3) Аркадина. *Я думала ехать одна, но он сказал, что хочет посмотреть на Костю* (77). В приведенных примерах часть предложения, содержащая союз «но», «вскрывает факты или следствия, создающие ограничения для даваемого в первой части утверждения»²⁶.

В простых предложениях противительные отношения указывают на отрицательное противопоставление, противоположность, контраст двух однородных членов: Тригорин. *Эти два года я не жил, а прозябал* (72); Тригорин. *Потому что вот это не театр, а жизнь* (56).

Таким образом, вышеупомянутые «не-слова» и противительные структуры согласно функционируют в качестве средств выражения полемичности мироощущения чеховских героев.

Создание эффекта коммуникативной разобщенности персонажей. О «бесконтактности»²⁷, двустороннем непонимании героев пьес Чехова как их родовой беде П. Вайль и А. Генис пишут: «Никто никого не понимает, мир распался, связи бессодержательны, человек заключен в стеклянную скорлупу одиночества»²⁸. Примеры таких коммуникативных провалов встречаются и в «Чайке» Акунина. Так, последняя реплика Дорна (она же последняя чеховская реплика), обращенная к Тригорину (*Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...*) (19), непосредственно контактирует с последующей (уже акунинской) репликой-воплем Тригорина по принципу неадекватности (*А-а-а-а!!! Нет! Не-е-е-ем!*) (19). Как замечают П. Вайль и А. Генис, «чуть ли не всё, что говорят в чеховских драмах, можно было бы снабдить ремаркой “в сторону”»²⁹. «В сторону», «в пространство» говорят в связи с произошедшим якобы самоубийством Треплева Полина Андреевна (*Я знала, я знала, что этим закончится...*) (21), Медведенко (*Теперь уж точно лошадь не дадут...*) (22), Дорн (*в сторону: Ох уж эти писатели...*), Маша (*Моя жизнь кончена*) (23).

Такая безадресность (или всеадресность?) реплик персонажей как средство экспликации тотальной разобщенности и высокой степени интровертности чеховских героев теряет свою актуальность во втором действии «Чайки» Б. Акунина³⁰. Если самоубийство Треплева не выбивает персонажей из колеи *антислучая* (по мнению М.О. Горячевой, «сюжет пьес у Чехова строится на событиях предсказуемых, вычисляемых. Мир его драм —

царство *антислучая*»³¹), то известие об убийстве героя кем-то из присутствующих становится СЛУЧАЕМ (под случаем М.О. Горячева понимает «некое спонтанно произошедшее, незапланированное событие, происшествие, не зависящее от человека обстоятельство»³², под *антислучаем* — «событие, с большой долей вероятности вытекающее из предложенных автором ситуаций и характеров или причинно следующее за предшествующим»³³) вследствие своей непредсказуемости и чреватости: Дорн. *Константин Гаврилович мертв. Только он не застрелился. Его убили* (26).

Именно СЛУЧАЕМ детерминировано изменение режима коммуникации между персонажами пьесы: их реплики и монологи начинают в полной мере реализовывать фатическую функцию, диалоги строятся строго согласно вопросно-ответной системе, реплики «в сторону» исчезают вообще. Так Б. Акунин преодолевает, элиминирует одну из характернейших черт чеховской поэтики, но какой ценой!

Текстуальная актуализация мотива любви. Известному высказыванию Чехова о значимости мотива любви в «Чайке» («Комедия, три женские роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро), много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви»³⁴) вторит в пьесе Дорн: *Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро!* (159) Герои Чехова любят и много говорят о любви, что обуславливает доминирующее положение в лексической структуре пьесы парадигмы «любовь»: Маша. *Ваша любовь трогает меня...* (144—145); Треплев. *Я люблю вас* (149); Полина Андреевна. *Женщины всегда влюблялись в вас...* (150); Треплев. *В последнее время, вот в эти дни, я люблю тебя так же нежно и беззаветно, как в детстве* (175); Тригорин. *Любовь юная, прелестная, поэтическая, уносящая в мир грез, — на земле только она одна может дать счастье!* (177) Нина. *Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде... <...> Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю* (195).

В «Чайке»-2 автор вроде бы стремится сохранить чеховские «пять пудов любви», о чем свидетельствует ключевой статус глагола *любить* в лексической структуре пьесы: Маша. *Да, любила... И всегда буду любить* (45); Аркадина. *Я люблю тебя больше жизни!* (70); Сорин. *А я любил Костю, как родного сына. Никто не любил его, как я* (31); Маша. *Я знаю, он все это время любил ее* (58); Тригорин. *...дай дышать, дай любить, дай жить* (70); Полина Андреевна. *Его, его любила много лет* (61).

В то же время мотив *любви* развивается в «Чайке»-2 в принципиально иной — детективной — конситуации: *любовь* переживается, о ней говорится не в безмятежной близости *колдовского озера* (оно погружено во тьму

ненастья и несчастья), а в непосредственной близости к месту убийства, к лежащему в соседней комнате труп Треплева: Дорн. *Когда я вошел в комнату после хлопка, тело было теплым, из раны, пузырясь, стекала кровь, а по стенке еще сползали вышибленные мозги...* (63); Тригорин. *...лежит на зеленом ковре и всюду кровь* (23); Дорн. *Прямо в ухо, и мозги по стенке* (22). Введение в лексическую структуру текста парадигмы натуралистической лексики убийства — античеховский прием, в полной мере отвечающий уже упомянутой выше интенции «ужесточения» драматургического языка как отражения иного — современного — мира и адекватного ему художественного видения.

Мотив любви деформируется также высказываниями с коннотациями иронии (Дорн. *Мерси, получается, что кроме меня убивать Константина Гавриловича было решительно некому — все прочие его нежно любили* (32)) и неискренности, актерства (*И я, мать, только что лишившаяся единственного, бесконечно любимого сына, должна участвовать в этом фарсе!* (33)). Фразема *бесконечно любимого сына* контрастирует со словосочетанием — самопризнанием Аркадиной *нелюбимый мальчик* — одним из средств контекстуальной декорреляции лексической мини-парадигмы «мать — сын», восьмикратный повтор которого с неизбежностью ослабляет текстовое поле любви.

Разработанность символического лейтмотива. Лейтмотив чеховской пьесы — символ *чайки* с семантикой прерванного полета, загубленной молодости, любви, красоты, жизни. По Ю.М. Лотману, «инвариантная сущность символа реализуется в вариантах»³⁵. Варианты реализации символа содержатся уже в «Чайке» Чехова: убитой им же самим *чайке* уподобляет себя Треплев (*Скоро таким же образом я убью самого себя* (165)) и тем самым формирует соответствующую семантику символа; *чайкой* называет себя Нина (*Я — чайка* (194)), сводя в своем горячем монологе страдающего Треплева и Тригорина с его литературной обработкой символа и сюжетно совпадающей с этой обработкой жизненной практикой (*Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа* (194)). Б.А. Ларин в стилистическом этюде о «Чайке» Чехова высказывает различные суждения о соотносительности Треплева и Нины с убитой *чайкой*: «Только Треплева можно уподобить бессмысленно загубленной вольной озерной птице»³⁶; «Они ушли и не вернуться — Нина и Треплев, две чайки исчезли в ненастной ночи»³⁷.

В акунинской пьесе символика *чайки* не теряет своей актуальности, этому символу уподобляют себя уже три персонажа (но не Треплев): Нина,

Маша и Тригорин. При этом символическая лексема *чайка* входит в словарь образа Маши, что в свою очередь обогащает словарь символа несвоиственными ему ранее компонентами: *Это не Заречная — чайка, это я — чайка. Константин Гаврилович подстрелил меня просто так, ни для чего, чтобы не летала над ним глупая черноголовая птица!* (54);

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 (55).

В монологе Маши чайка не только жертва — она нападает, наказывая истязателя.

Тригорин (по версии Акунина, истерик и бисексуал) кричит Аркадиной: *Но здесь... осталось мое сердце! Твой сын подстрелил его, как белую птицу. Я — чайка!* (72) Внедрение чеховского символа *чайка* в словарь образа Тригорина в качестве средства самоидентификации этого героя смотрится как ироническая постмодернистская перверсия.

Вышеназванные проявления стилизации «под Чехова» и наличие собственно акунинского «сдвига» в этой стилизации не только обеспечивают «перетекание» чеховского текста в текст другого автора, но и показывают, что в интенцию Акунина входит создание *retake*'а с о и м и приемами и средствами, а именно: трансформацией сферы персонажа как компонента уровня драматургической наррации. Конституентами сферы персонажа являются, во-первых, ориентированные на персонаж ремарки, передающие предречевые, постречевые, внеречевые и накладывающиеся на речь персонажа конкретные, интеллектуальные и эмоциональные «движения»; во-вторых, речевые партии персонажей.

Деформация сфер персонажей происходит в результате изменений в составе и структуре словарей образов, вбирающих в себя всю так или иначе характеризующую данный персонаж лексику пьесы. Причем в большинстве случаев эти изменения являются не результатом акунинского произвола, а детерминируются «Чайкой» Чехова как мотивным источником. Так, от убийства Треплевым одной чайки (Треплев. *Я имел подлость убить сегодня эту чайку* (165)) произведен мотив его ненависти ко всему живому (Дорн. *Он ненавидел жизнь и все живое* (83)), что обуславливает деформацию словаря образа героя. Из чеховского ростка самооценки Нины (*Я уже настоящая актриса, играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной* (194—195)) вырастает описание ее талантливой игры в обстоятельствах преступления и его расследования, и чеховский словарь образа Нины соответственно расширяется, пополняясь лексикой лицедейства. Из сомнения Треплева в любви к нему матери (*Любит — не любит, любит — не любит, любит — не любит. Видишь, моя мать меня не любит* (147)) рождается тема очевидной нелюбви Аркадиной к сыну. При этом словарь образа Аркадиной подвергается

ется значительной трансформации, прежде всего меняются контекстные условия функционирования «материнской» лексики. Сильная мотивная связь существует между творческой неудовлетворенностью Тригорина в «Чайке»-1 (*Я не люблю себя как писателя. <...> Чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив...* (168—169)) и обнаружением его зависти Треплеву в «Чайке»-2 (*Теперь могу признаться, что я очень завидовал его дару* (75)), между привычкой Тригорина постоянно пополнять свою литературную кладовую (*Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера* (167)) и неразличением им текста жизни и текста книги, которое оказывается чреватой преступлением (Дорн. *Но повесть тем не менее сдвинулась с мертвой точки. С мертвой — каламбур. Стало быть, психология убийцы для вас теперь загадкой не является?* (77)). Соответственно в словаре образа Тригорина облако, похожее на рояль, и приторно благоухающий гелиотроп вытесняются кровавой лексикой убийства.

Итак, развитие чеховских мотивов в акунинском тексте достигается более или менее революционной лексической перестройкой словарей образов, а значит, и трансформацией сфер персонажей, чреватой ломкой всей чеховской драматургической конструкции.

Рассмотрим подробнее, как деформируются сферы некоторых чеховских персонажей в «Чайке»-2, условившись называть сферой-2 персонажа акунинский ее вариант. Так, на чеховскую речевую партию Треплева ложатся акунинские реплики, полярно меняющие наше представление о герое и подготавливающие криминальное развитие действия. Акунин не превращает Треплева из жертвы (безответной любви, «пыточного» творчества, всеобщего непонимания, фатального одиночества) в палача, но приписывает ему обе эти роли одновременно. Ипостась жертвы — чеховской «кисти» и эксплицируется в речи героя, ипостась палача в первом действии «Чайки»-2 создается лексикой акунинских ремарок, передающих движения души и тела Треплева, и дополняется лексикой ремарок, отражающих эмоциональную реакцию Нины на поведение собеседника: *Треплев — громко стучает револьвером о стол; с раздражением; хватает револьвер, целится в невидимого врага; окликает с угрозой; бросается на террасу с самым грозным видом, волоча за руку Нину; взмахивает рукой с револьвером; все больше раздражаясь; схватив ее за руку и насильно удерживая; говорит почти исступленно; его лицо искажено ненавистью, револьвер вновь поднимают; Нина — испуганно всхлипывает, косясь на револьвер; в ужасе вырывает руку и отскакивает; в панике быстро надевает шляпу и тальму; стучит зубами о стакан; в ужасе смотрит на Треплева.*

Читатель «Чайки»-2 попадает в ситуацию активного и конфликтного чтения, поскольку помнит чеховского Треплева, любящего, страдающего,

прощающего, жалеющего, ждущего, и в то же время убеждается в том, что чеховские речи Тrepлева неожиданно, но сочетаются и с образом агрессивного неврастеника, проступающим в акунинских ремарках. Во втором действии «Чайки»-2, как уже упоминалось выше, у каждого из восьми персонажей обнаруживается мотив убийства Тrepлева. Словесные формулировки мотивов убийства вливаются в словарь его образа. Приведем некоторые иллюстрации сказанного: Нина. *Он совершенно спятил, он помешался на ненависти к Борису Алексеевичу* (40); Медведенко. *Этот барчук, этот бездельник растоптал мне жизнь!* <...> *Губит, топчет, сводит с ума* (50); Шамраев. *Решил: уничтожу оскорбителя собственной рукой, а после хоть на каторгу* (60); Сорин. *Он помешался на убийстве.* <...> *Стрелял все, что попадетя, — птиц, зверьков...* <...> *А в четверг Костя застрелил Догоня — просто так, ни за что* (67—68); Дорн. *Этот ваш Тrepлев был настоящий преступник, почище Джека Потрошителя. Тот хоть похоть тешил, а этот негодяй убивал от скуки* (83).

Так Тrepлев становится для читателя знакомым незнакомцем, нравственная физиономия его резко меняется, что не может не обрушить прежнюю систему отношений в маленьком сообществе персонажей пьесы. Именно акунинский Тrepлев становится катализатором грядущих СЛУЧАЯ, СОБЫТИЯ.

Сферы Нины Заречной деформация коснулась меньше³⁸. При ней осталось главное: ее любовь к театру и Тригорину. Актерское поведение Нины в акунинской версии «Чайки» являет себя в пьесе, например, следующими текстовыми фрагментами: *говорит поставленным, актерским голосом; картинно склоняется к столу; поднимает голову, следит за его реакцией схватившись за сердце, пронзительно вскрикивает, как раненая птица, — она актриса явно не хуже Аркадиной* (37); *с растерянной улыбкой, возникшей как бы помимо воли...; закрыв рукой лицо и неверно ступая, проходит по комнате. Возле письменного стола вдруг, покачнувшись, оседает на пол* (38). Дорн. *Задумано и разыграно превосходно* (39). Аркадина. *Разыграет перед присяжными такую вот чайку, и оправдают.* <...> *Такую рекламу себе сделает на этой истории!* (42)

В данном случае трудно не согласиться с Аркадиной. В приведенной реплике героиня, сама того не желая (соответственно — косвенно), высоко оценивает профессионализм другой. Безусловно, на такое примадонна способна только в минуты аффективной искренности³⁹. О соотношении «языка театра» и «языка реальности» в сфере Аркадиной Е. Фарино рассуждает так: «Перед спектаклем она ведет себя театрально: обращается к сыну фразой из “Гамлета”... позже Аркадина переключается на “язык реальности”. В ее сознании сфера искусства и сфера действительности не соприкасаются, а противопоставляются»⁴⁰. Безусловность приведенного суждения ставит под сомнение уже Чехов (не говоря об Акунине): вспом-

ним, как смешиваются «театр» и жизнь в сцене объяснения Тригорина и Аркадиной (в третьем действии): Аркадина (*про себя*). *Теперь он мой. (Развязно, как ни в чем не бывало.) Впрочем, если хочешь, можешь остаться. Я уеду сама, а ты приедешь потом, через неделю. В самом деле, куда тебе спешить?* (178—179)

В «Чайке»-2 «театр» Аркадиной полностью элиминирует природное естественное отношение «мать — сын». Малая толика нелюбви матери к сыну в чеховской «Чайке» превращается в пьесе Акунина в пустыню, бездну нелюбви — «театр скорби». Первая же ремарка, эмоционально выстраивающая сцену после известия о смерти Треплева, актуализирует актерство Аркадиной как свидетельство неподлинности выказываемого ею потрясения: *Всеобщее смятение. Маша некрасиво и громко кричит басом. Секунду спустя к ней присоединяется Аркадина — более мелодично. Поняв, что Машу ей не перекричат, грациозно и медленно падает.* (21)

После закрепления семантического клейма лицедейства в приведенной ремарке-разоблачении все последующие внешние (мимические, жестовые, голосовые) проявления скорби Аркадиной автоматически получают мету театральности: *скорбно смежила веки* (23); *хватается рукой за сердце*⁴¹ (26); *дрогнувшим голосом* (37); *покачнувшись, прикрывает кистью глаза* (63); *горько качая головой* (69). Театральные краски царственно скорбящей матери контрастируют с лексикой ремарки момента искреннего чувства: Аркадина (*Визгливо, с некрасивой жестикуляцией*). *Борис! Опомнись!* (70)

Главным конституентом речевой партии Аркадиной является монолог, повторяющийся во всех восьми дублях второго действия:

Мой бедный, бедный мальчик. Я была тебе скверной матерью, я была слишком увлечена искусством и собой — да-да, собой. Это вечное проклятье актрисы — жить перед зеркалом, жадно вглядываться в него и видеть только собственное, всегда только собственное лицо. Мой милый, бесталанный, нелюбимый мальчик... Ты — единственный, кому я была по-настоящему нужна. Теперь лежишь там ничком, окровавленный, раскинув руки. Ты звал меня, долго звал, а я все не шла, и вот твой зов утих... (37, 46, 52, 57, 64, 69, 74, 78)

В каждом из дублей этот монолог заключен в разоблачительную рамку вариативных и контрастных монологу предвещающих и последующих ремарок и / или реплик. Например, в первом дубле ему предшествуют такие обмен репликами и ремарки: Нина. *Что-то случилось? Почему у вас такие лица? Вы что, говорили обо мне?* (36); Аркадина. *Ну и самолюбие. (Дрогнувшим голосом.) Кости больше нет. (Оборачивается к правой двери.) Мой бедный...* (37). Непосредственно за монологом Аркадиной следует не менее мастерски исполняемый монолог Нины-убийцы:

Что такое?! Костя!.. (37) Восьмой дубль выстроен в рассматриваемом аспекте еще жестче: Аркадина. *Криминальная повесть? В самом деле? Ты не говорил мне. Это оригинально и ново для русской литературы. Я уверена, у тебя получится гениально. (Спохватившись, оглядывается на запертую дверь и меняет тон.) Мой бедный...* (78). Справа монолог обрамляет следующий фрагмент: Шамраев. *(Вполголоса Тригорину.) Знакомый текст, где-то я его слышал. Это из какой-то пьесы?* Тригорин *(кивнув)...* (79). Мы можем утвердительно кивнуть следом за Тригориним: по сути это выводимо из чеховской «Чайки». Невариативный повтор собственно монолога «затверживает» нелюбовь к сыну и лицедейство Аркадиной как доминирующие характеристики этой героини.

Когда же Аркадина говорит на «языке реальности», находясь вне роли скорбящей матери, ее цинично отстраненные «проговорки» становятся еще более шокирующим саморазоблачением: Аркадина. *Это, должно быть, невыносимо — красное на зеленом. Почему ему непременно нужно было стреляться на зеленом ковре? Всю жизнь — претенциозность и безвкусице* (24); Дорн. *Господин Треплев не застрелился...* Аркадина. *А как же мозги на стене?* (26).

Помимо актерства Нины и Аркадиной, пространство «театра», теснящее пространство «реальности» в «Чайке»-2, расширяют текстовые мини-фрагменты фикциональной тематики:

(1) Аркадина. *И я, мать, должна участвовать в этом фарсе!* Дорн. *Ирина Николаевна, поиск убийцы бесконечно любимого сына для вас фарс?* (33)

(2) Дорн *(Выходит в соседнюю комнату, напевая «Бедный конь в поле пал»)* (24).

(3) Аркадина. *«И сок проклятой белены в отверстие уха влил...»* (28).

(4) Дорн. *(Нине) Что вы лежите, как утопившаяся Офелия?* (39)

(5) Нина. *Ты ведь, Боренька, в совершеннейшую болонку при Ирине Николаевне превратился. Как у Чехова — «Дама с собачкой»* (40).

(6) Маша. *Но тут появилась она и снова вскружила ему голову. О, она актриса, она отлично умеет это делать. И ведь он ей даже не нужен — она просто упражнялась в своем искусстве...* (55).

(7) Шамраев *(громовым голосом)*. *Молчи, жалкий человек! А ты, мать, рыдай. Наша дочь — убийца. Горе, какое горе!* Аркадина *(Тригорину, вполголоса)*. *Теперь «благородного отца» так уже не играют, разве что где-нибудь в Череповце* (56).

(8) Дорн. *Ах, бросьте, сейчас не до мелодрам* (63).

Во (2) и (3) Акунин вторит чеховским приемам: Аркадина читает из Гамлета, как в первом действии «Чайки»-1 («*Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах — нет спасенья!*» (151)), но с шокирующе иным эффектом воздей-

ствия на читателя, поскольку у Чехова ей цитатой же отвечает, охотно откликаясь на творческий вызов, сын («И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?»), а в акунинском *retake*'е цитата звучит из уст матери, только что узнавшей подробности убийства сына. Дорн часто напевает по ходу действия в «Чайке» Чехова, и содержание песенных фрагментов иногда соответствует ситуации, придавая ей шутиливую коннотацию. Например, заботливо-любовные сетования Полины Андреевны он прерывает песенной репликой: Дорн (*напевает*). «Не говори, что молодость сгубила» (150). В «Чайке»-2 музыкальный фрагмент содержательно, но не этически тоже отвечает ситуации: Дорн по-докторски цинично напевает о *бедном коне*, собираясь *бинтовать покойника-самоубийцу*. Но, установив факт не самоубийства, а убийства Треплева, Дорн утрачивает свою музыкальную привычку — ему достается иная роль, действие в пьесе обретает иную, далекую от привычной жесткую мета-интонацию сыска.

В (5) Акунин позволяет себе «пошалить» в духе постмодернистской игры с фигурами автора и его персонажей.

Особого упоминания требуют деформация сферы и контрастное изначальное наполнение словаря образа Медведенко: маленький человек, третьестепенный персонаж, словарь образа которого состоял в основном из просительных оборотов и причитаний по поводу собственной малости, становится ситуативно равен другим, поскольку саморазоблачается как убийца Треплева в одном из дублей второго действия акунинской «Чайки». Ремарка, предваряющая словесный бунт Медведенко, состоит из словосочетаний, каждое из которых одновременно функционирует в двух своих значениях:

— прямом и переносном (*рывком высвобождается* (49): «резким движением вырывается из рук Дорна» и «внезапно обретает свободу как чувство собственного достоинства, решительность»; *говорит громко* (49): «повышает голос» и «высказывается открыто, дерзко»);

— прямом и фразеологизированном, связанном (*расправляет плечи* (49): «разворачивает плечи» и «распрямляется духовно, воодушевляется»).

В словаре образа Медведенко находят свое место библейские фраземы (*возмутятся смиренные, чаша смирения, Иов многострадальный* (49)), тропеические выражения (*растоптал мне жизнь; сидит, как ворон над добычей; он на меня как на грязь какую посмотрел; как дым рассеялся* (50)), градуальные конструкции (*Я всегда знал, что моя цена небольшая — примерно в двугривенный, а сегодня мне и вовсе глаза открыли. Не двугривенный, не алтын даже, и не полушка, а нуль, круглый нуль — вот цена Семена Медведенки* (50)), лексика отрицательной оценки (*козьявка, бездельник, барчук* (50)), экспрессивно маркированные словоформы (*казалось бы, стал модным писателем, так уезжай в столицу, блистай*

(50)). Лексикон и стилистические ресурсы морфологии Медведенко резко обогащаются, его речь обретает гибкость, выразительность, он оказывается способен на развернутый монолог, то есть расправляет не только плечи, но и речь, мысль. Выдвижение этого персонажа, его метаморфозу можно считать еще одним СОБЫТИЕМ в «Чайке»-2.

Часто подлинным героем детективной истории является познающий субъект, тот, кто решает интеллектуальную задачу вычисления преступника. В нашем случае это Дорн. По мнению Б.А. Ларина, этот герой играет ключевую роль в чеховской «Чайке»: «Доктор Дорн в первом и четвертом актах — ведущий персонаж. Он расставляет фигуры, он подсказывает им ходы, он и судья, и заботливый друг. Его реплики воспринимаются как авторская речь в повести»⁴². Акунин нарушает закон классического детектива, отвергает чеховский канон изображения персонажа-доктора, помещая в сильную текстовую позицию — финал пьесы — пафосное признание Дорна в преступлении: Дорн отомстил Треплеву за убийство чайки. Он положил конец *кровавой вакханалии* (84), страшные плоды которой упомянуты в первой ремарке пьесы Акунина, описывающей рабочий кабинет Треплева: *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* (7). Долгий, постепенно нарастающий до оглушительного крик этой чайки завершает произведение. *Свет меркнет, одна чайка освещена неярким лучом* (84). Во тьме тонут чучела *меньших братьев* (84) и застывшие в неподвижности — чучелоподобные — их старшие братья и сестры — персонажи пьесы.

Финальная мизансцена зловеще пародирует мертвый «рой символов» (Б.А. Ларин) — порождение творческой фантазии Треплева: *Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы... словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угадли... Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно* (152). Прием создания рамочной композиции срабатывает эффективно и эффективно.

По прочтении пьесы Акунина мы ретроспективно понимаем чудо Чехова — его щадящее отношение к человеку. По мнению чеховедов, «доминантой мира Чехова оказываются меланхолия, лиризм, сглаживающий и примиряющий противоречия»⁴³; «в мире, созданном Чеховым, — два мира: его сумрачному слову постоянно противопоставлено не столь явное, но могущественное — светлое слово»⁴⁴. Мир акунинской «Чайки» жесток и жесток, его сумрачной речи чужд лиризм, в нем сквозь флер стилизации конца XIX века с пугающей отчетливостью проступает наше время со свойственными ему «цветами зла» (Виктор Ерофеев): разрывом кровных связей, торжеством циничной публичности, жестокостью, преступностью

в отношении к человеку и природе. Рождает такое впечатление сложное и тонкое эстетическое образование — единственная в своем роде поэтика remake'a и retake'a Бориса Акунина.

¹ Сухих И.Н. Антоша Чехонте: взгляд из XXI века // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2004. Т. 63. № 5. С. 16.

² Акунин Б. Чайка. СПб.: Нева; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. Далее примеры цитируются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.

³ Мисонжников Б.Я. Феноменология текста (соотношение содержательных и формальных структур печатного издания). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2001. С. 5. Актуализация взаимосвязи материального и идеального в анализируемом издании становится особенно очевидной при сопоставлении с подобными по полиграфическим изыскам изданиями. Например, в одном переплете в таком же «наоборотном» виде опубликованы два романа С. Соколова: *Саша Соколов. Школа для дураков*. М.: Огонек; Вариант, 1990; *Саша Соколов. Между собакой и волком*. М.: Огонек; Вариант, 1990. При чем полиграфический перевертыш в данном случае служит лишь дистанцированию двух произведений в пределах одного тома и обеспечению возможности автономного символического оформления лицевой обложки каждого романа.

⁴ Караулов Ю.Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. М., 1999. С. 154.

⁵ Катаев В.Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М.: Изд-во МГУ, 2002.

⁶ Бухаркин П.Е. Об одной евангельской параллели к «Шинели» Н.В. Гоголя (к проблеме внетекстовых факторов смыслообразования в повествовательной прозе) // Концепция и смысл: Сб. ст. в честь 60-летия проф. В.М. Марковича / Под ред. А.Б. Муратова, П.Е. Бухаркина. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 210—211.

⁷ Фариню Е. Семиотика чеховской «Чайки» // Русский текст. 1994. № 2. С. 98.

⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 364.

⁹ Показательно в данном аспекте высказывание Л. Геллера: «Наш постмодернизм напоминает эпоху декаденства (то есть эпоху, пограничную чеховской. — Н.Б.): своим “антигуманизмом”, апокалиптизмом, эклектическим стилизаторством... своим стремлением “деконструировать” готовые формы». — Геллер Л. Слово — мера мира. Статьи о русской литературе XX века. М.: Лик, 1994. С. 246.

¹⁰ Можейко М.А. Детектив // Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001. С. 212.

¹¹ Делая Дорна субъектом расследования, Акунин по-постмодернистски играет антропонимами, устанавливает автоинтертекстуальную, родственную и «профессиональную» связь между Дорном и Фандориным: Дорн. *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* (30). В отношении Дорна как чеховского героя устанавливаемая Акуниным связь Дорна и Эраста Фандорина квазиинтертекстуальна.

¹² Можейко М.А. Указ. соч. С. 214.

¹³ Там же. С. 214.

¹⁴ Там же. С. 215. Примечательна характеристика коллажной литературной техники, данная Р. Левчиным: «Коллаж — отсутствие надежды и уж безусловно отсутствие серьезности... коллаж — это поставангард и, шире, постмодернизм» (*Левчин Р.* Смешанная техника: за, против, воздержался, расстрелять // Черновик. № 13. 1998. С. 16).

¹⁵ *Можейко М.А.* Указ. соч. С. 215.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Фарино Е.* Указ. соч. С. 111.

¹⁹ *Чехов А.П.* Чайка // А.П. Чехов. Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1970. Т. 7.

Здесь и далее примеры цитируются по этому изданию.

²⁰ *Миронюк Л.* Эволюция «не-слов» в русском языке. Olsztyn, 2001. С. 69.

²¹ *Głowinski M.* Poezycja przeczenia // *Zaswiat przedstawiony.* Warszawa, 1981. S. 67.

²² *Словарь русского языка:* В 4 т. М., 1958. Т. 2. С. 686.

²³ Там же. С. 687.

²⁴ *Миронюк Л.* Указ. соч. С. 73.

²⁵ Например, реплике скучающей в деревне Аркадиной созвучны слова героя из программного в этом смысле рассказа «Невеста»: *Черт знает, никто ничего не делает. Мамаша целый день только гуляет, как герцогиня какая-нибудь, бабушка тоже ничего не делает, вы — тоже. И жених, Андрей Андреич, тоже ничего не делает* (*Чехов А.П.* Собр. соч. ... Т. 6. С. 442).

²⁶ *Гвоздев А.Н.* Очерки по стилистике русского языка. М.: Просвещение, 1965. С. 327.

²⁷ *Фарино Е.* Указ. соч. С. 109.

²⁸ *Вайль П., Генис А.* Все — в саду. Чехов // Петр Вайль, Александр Генис. Родная речь. М.: Независимая газета, 1991. С. 183.

²⁹ Там же. С. 183.

³⁰ Утрируя чеховский прием безадресности реплик как знака разобщенности героев, В. Сорокин большую часть своей пьесы «Юбилей» строит как коллаж реплик персонажей разных пьес Чехова. Причем, казалось бы, случайное, хаотичное столкновение вырванных из разных сценических историй фраз в конце концов организуется в содержательный текст (*Сорокин В.* Юбилей // Владимир Сорокин. Собр. соч.: В 2 т. М.: Ad Marginem, 1998. Т. 2. С. 485—498)

³¹ *Горячева М.О.* Случай и антислучай в драматическом сюжете Чехова // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2004. Т. 63. № 5. С. 23. М.О. Горячева так иллюстрирует торжество антислучая в «Чайке» А.П. Чехова: «Юноша и девушка, живущие в соседних усадьбах, любят друг друга и мечтают войти в мир искусства, творчества, и вполне вероятно, что, когда перед девушкой оказывается известный писатель, книгами которого она зачитывается, она влюбляется именно в него, а свою прежнюю любовь забывает. Тривиальна ситуация: популярный писатель живет с известной актрисой, но когда встречает молодую, эмоциональную девушку, то увлекается ею, и достаточно предсказуемо то, что это его увлечение быстро проходит. Вполне закономерно, что Полина Андреевна не испытывает

нежных чувств к своему мужу, грубому, неделикатному человеку, а всю жизнь любит импозантного Дорна. И то, что Маша Шамраева, живя в одной усадьбе с молодым интересным человеком, влюблена в него, — это предсказуемое событие. Если смотреть на все с этой точки зрения, то получается, что и самоубийство Треплева — это тоже вполне закономерный шаг, к которому герой идет на протяжении всей пьесы, переживая и любовный крах, и творческий кризис» (с. 22).

³² Горячева М.О. Указ. соч. С. 19.

³³ Там же.

³⁴ Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 12. С. 89.

³⁵ Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Символ в системе культуры / Под ред. Ю.М. Лотмана. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1987 (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 754). С. 12.

³⁶ Ларин Б.А. «Чайка» Чехова (стилистический этюд) // Ларин Б.А. Филологическое наследие: Сб. ст. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 550.

³⁷ Там же. С. 543.

³⁸ Свою оценку Нине Заречной дает Б.А. Ларин: «Нине Заречной почти везде у читателя в чем-то обеспечено сочувствие. Убитая (случайно, от нечего делать) озерная чайка принимается за ее символ. <...> Если судьба Нины Заречной чем и похожа на судьбу озерной чайки, так это своим полетом. Полет чайки неровен: стремительно быстро несется на небольшой высоте над гладью водной, затем она внезапно взмывает вверх или резко в сторону. Падение, удар клюва и снова вверх, и к берегу. Нина Заречная — исполнительница монолога Мировой души — это ее высший взлет. Недаром и в последней своей сцене она вновь по памяти декламирует его. Падение — чтобы клюнуть рыбку. А Тригорин и впрямь рыба на... Еще многие падения — и еще один приезд к этому озеру, к дому, где живет Треплев. Она знает, что он ждет ее, любит. Ее приводит в трепет чудесное преобразование в его глазах. Но последний взлет Чайки недолог, еще короче, чем первый, она уносится прочь. “Я чайка — не то!” Да, да — не то!» (Ларин Б.А. Указ. соч. С. 550). Акунин дает Чайке — Нине Заречной — еще раз взлететь: по его версии, следование «королевскому закону деятельной любви» (Линков В.Я. Скептицизм и вера Чехова. М., 1995) побуждает Нину убийством Треплева защитить страстно любимого ею Тригорина.

³⁹ Вспомним реплику Треплева из первого действия «Чайки» Чехова: *Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел; но попробуй похвалить при ней Дузе. Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, кричать, восторгаться ее необыкновенной игрой...* (146).

⁴⁰ Фарино Е. Указ. соч. С. 104.

⁴¹ Заметим, такая же ремарка («хватается за сердце») эксплицирует эмоциональную реакцию Полины Андреевны на догадку о причастности ее зятя к убийству Треплева, но в этом случае искренность чувств героини не подвергается сомнению: «театра» Полины Андреевны в пьесах как Чехова, так и Акунина нет.

⁴² Ларин Б.А. Указ. соч. С. 545.

⁴³ Сухих И.Н. Указ. соч. С. 17.

⁴⁴ Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. М.: Худ. лит., 1985. С. 303—304.

II

Переводы



