

Многие произведения Чехова, признанные художественными шедеврами, присутствуют не только в читательском восприятии современников, но и — что в нашем случае важно — притягивают театры, продолжается их сценическая судьба. Среди таких произведений «Чайка», одна из самых «загадочных» пьес Чехова, более того, одна из ключевых для понимания его поэтики.

И сегодня о «Чайке» спорят, появляются все новые трактовки, новые театральные постановки. В 2001 году выпущен даже очередной том «Чеховианы», целиком посвященный этой пьесе, под общим названием «Полет “Чайки”». В него вошли доклады, сообщения, архивные публикации, режиссерские заметки.

Наша задача — определить те особенности чеховской «Чайки», которые, с одной стороны, обеспечивают возможность ее самых разнообразных прочтений, с другой — являются своего рода константами, характеризующими пьесу данного автора по стилю, жанру, подходу к героям.

Кроме того, попытаемся определить перспективы не просто иного прочтения, но и трансформации чеховского текста, препарирования его в рамках заданной мастером символики. Обобщая наблюдения исследователей, мы можем выделить ряд стержневых проблем. Среди них особое место занимает вопрос о жанре пьесы. «Чайка» названа комедией, несмотря на явно трагедийную основу ее сюжета. Именно эта ее особенность дает основание для самых разных вариантов сценических интерпретаций.

«Постановщик, который верит тому, что «Чайка» — комедия, — пишет Т. Шах-Азизова в статье «Усмешка “Чайки”», — должен обладать особым складом ума. Должен смочь иронизировать над всем, не зная табу, но не впадая в цинизм».

В статье же финского режиссера Ральфа Лонгбакка «Комедия со смертельным исходом» звучит обоснование связи комических и трагедийных ситуаций, объяснение специфики жанра пьесы:

«Жанр пьесы скорее можно определить где-то между комедией и трагедией, причем эти понятия либо стираются, либо обретают новые значения. То, что Чехов так упорно считал «Чайку» именно комедией, имеет другой смысл: дело здесь в точке зрения, в отношении к этой истории и к человеческим судьбам, ко всей перспективе в целом. Чаплин как-то сказал, что жизнь вблизи выглядит трагедией, но издалека может казаться комедией, — отношение Чехова к своим героям очень похоже».

В чеховских произведениях мы не только не можем поделить персонажей на положительных и отрицательных, но и порой затрудняемся в четком разграничении

высокого и низкого. То, что именуется любовью, может ею отнюдь не являться. Видимость страдания может обернуться душевной пустотой.

Чехов сам «заложил» в текст пародийное начало, предостерегая нас от чрезмерного доверия к тому, что на поверхности.

Другая особенность «Чайки», да и вообще пьес Чехова, связана с полигеройностью, возможностью различного толкования как самих архетипов, так и сюжетных связей между ними.

В «Чайке» Чехов обратился к вариантам судеб творческих личностей. Это прежде всего касается, конечно, четырех героев — двух актрис (Аркадиной и Заречной) и двух писателей (Тригорина и Треплева). Но в какой-то степени относится и к другим персонажам, во всяком случае о своих мечтах в этой области говорят Сорин, Шамраев.

Практически все герои не удовлетворены своей судьбой. Обнаруживая общность подчеркнуто разных персонажей, М. Шейкина в статье «Вековой прототип» обращает внимание на смысл главного конфликта пьесы — «трагедии творческой несостоятельности».

Эту же мысль несколько в другом ключе развивает А. Ивин, говоря о «невозможности человека стать самим собой».

«Основа онтологической проблематики «Чайки», — утверждает Н. Разумова, — взаимная предназначенность человека и мира».

«Прочитать «Чайку» с бытийным настроением, — по мысли Л. Карасева, — сменить акценты, перевести внимание с сюжета сценического, «официального» на сюжет непроявленный».

Эти сопереживания развиваются и в статье О. Палеховой «Версия «Чайки», где она утверждает, что «Чехов изобразил то, чего не видно — состояние души».

Рассматривая особенности сюжетов чеховской драматургии, А. Ивин в статье «Метасюжет драматургии А. П. Чехова» соотносит жизненные и сюжетные ситуации: «Драма в жизни была, есть и будет, а события, развернутые в фабуле, — только случай».

Характерный для Чехова художественный принцип, реализованный не только в «Чайке», — восприятие повторов в жизни, циклов, круга. При этом ставка делается на случай. «Принцип случайности избыточного литературного приема превращается в принцип конструктивный».

Многими исследователями отмечена в пьесах определенная редуцированность действия: события если и происходят, то в антракте, за сценой. Чехов таким путем не просто сближал драматургию с прозой, но и переключал фокус внимания на внутреннюю жизнь персонажей.

В этом плане диалоги, как бы заменяющие действие, у Чехова тоже принципиально отличны от привычных: персонажи, общаясь, часто не слышат друг друга, каждый ведет свою партию, отвечая на свои мысли, а не на реплики собеседника.

Именно в связи с «Чайкой» чаще всего звучит вопрос о своеобразии символа у Чехова. Чайка как символ вызвала наибольшее количество пародий как при жизни Чехова, так и в XX веке. Но об этом чуть позже.

Итак, значимость постановки вопросов о серьезном, о вечном; понимание автором и героями неизбежности расплаты за «игру с жизнью»; связь смешного и трагичного, высокого и низкого, бытового и бытийного; многозначность символов: символика слова, идеи, овеществление образа — таковы некоторые из особенностей художественной реальности чеховской пьесы.

При этом они никак не препятствуют различным вариантам ее интерпретации, более того — они дают возможность исследователям и деятелям театра сосредоточивать внимание на той или иной из поставленных классиком проблем.

Теперь остановимся на вариантах пародирования «Чайки». Попытаемся выяснить, что в ее содержании и форме явилось причиной неприятия и насмешки.

Первые пародии были вызваны явным непониманием (или, скорее, неприятием) авторского подхода. Бросаются в глаза (и, конечно, будут подхвачены пародистами) нехарактерные для Чехова откровенные и почти назойливые, лишённые самоиронии разговоры персонажей о своих чувствах, о неудовлетворённости жизнью.

Напрашиваются на пародирование и некоторые внешние детали: не просто подчеркнутая чёрная одежда Маши, но прозвучит и её объяснение, что это «траур по её жизни». К пародийным штрихам относятся и навязчивая забота Полины Андреевны о здоровье Дорна, многократно повторённые реплики Медведенко о ребёночке.

Основание для насмешек дала и убитая чайка. Видимо, не столько образ птицы, сколько разговоры о ней, материализация не только буквальная, но и словесная.

А. Чудаков в статье «Драматургия Чехова в кривом зеркале пародий» называет целый ряд пародий на «Чайку», созданных «по горячим следам»: «“Чайка”, или Подлог на Александрийской сцене — комедия в 2-х выстрелах и 3-х недоразумениях», «Фантастически-сумасшедшие сцены, с прологом, эпилогом, белибердою и провалом».

Даже в названиях рецензий их авторы непременно хотели задеть «птичью» символику: «Одиссей. Три галки (комедия нравов современных птиц)», статья из «Петербургской газеты», март 1901 года.

Жизнь «Чайки» на сцене, варианты режиссерских и актерских прочтений — особая тема. Она тоже связана с трансформацией художественной реальности, созданной Чеховым. Но нас в данном случае интересуют вторжения в сам текст «Чайки».

Вернемся к тому «Чеховианы» 2001 года. В статье В. Катаева «Чайка — Цапля — Ворона (Из литературной орнитологии XX века)» рассматриваются два случая переосмысления «Чайки» уже современными авторами с использованием чеховских приемов, реплик, образов: это «Цапля» В. Аксенова (1980) и «Ворона» Ю. Кувалдина (1995).

Фантазмагория и гротеск у Аксенова направлены на сатирическое изображение советского общества. Исследователь подчеркивает эклектическую перегруженность разнородными мотивами, образами и объясняет интерес к «Цапле» в значительной мере её связью с птицей из великой пьесы.

Что даёт Аксенову замена символа — чайки на цаплю? Очевидна демонстративная приземленность. Птица, но болотная, воспринимаемая не в полете, а стоящей на одной ноге. Она заявлена в списке действующих лиц и как «представитель вымирающего рода пернатых», и как швея комбината «Красная Рута». Разрушая реалистические каноны, Аксенов заставляет перевоплощаться цаплю то в польскую девушку, то в птицу, а также включает явно эпатажирующие зрителей эпизоды совкупления Цапли с главным героем; её убийство из условного ружья, висящего на условной стене.

С текстом Чехова пьеса связана чисто внешне. В ней сохранён не символ, а принцип его включения в разноплановый сюжет с подчеркнутым отказом от семантической значимости. Не зря же в финале «Цапли» звучит такая сентенция: «Пьесам бессмертие не грозит. Капают капли за каплей. Очень естественно в этой связи взять в героини цаплю».

Ю. Кувалдин в своей работе, опубликованной в журнале «Новый мир» в 1995 году, продолжил опыт Аксенова и тоже ориентировался не только на «Чайку», но и на другие пьесы Чехова, на использованные в них приемы. Перед нами типичное постмодернистское произведение, сотканное из цитат, построенное на смешении стилей.

В повести-пьесе «Ворона» значительно больше, чем у Аксенова, прямых отсылок к Чехову — и в отдельных репликах, и в сочинительстве Миши и Маши, и в противопоставлении старого и нового.

Маша у Кувалдина куда быстрее и безболезненнее, чем чеховские персонажи, приспособляется к новым требованиям. Ей же принадлежат и финальные выстрелы в того, кто обеспечил успех, а потом решил обмануть.

Символ Вороны уже закреплен на театральном занавесе. Маша говорит о себе как об имеющей прямое отношение к этому символу. Она чувствует себя как бы белой вороной среди остальных, обыкновенных, «тиражированных»: «Пусть я буду вороной, но не буду экземпляром тиража».

Однако суть произведения не в этом исходе, не в других открывшихся смыслах, а в противопоставлении искусства и жизни, принципиальном их «разведении».

Классика отвергается вместе с жизнью. Но есть и персонажи, которые ее «защищают», указывая на непростой и непрямой смысл. Не случайно звучат отсылки к Чехову, фрагменты из его текстов, по видимости, лишённые смысла:

«—...Ваше время прошло! Вам не дано проникнуть в запредельность моей словесной вязи!

— А я и не собираюсь проникать... Мне Чехова достаточно: “Дуплет в угол... Круазе в середину...”».

Если у Чехова в пьесе была несостоявшаяся, непонятая любовь, то в современном произведении все куда приземленнее:

«— Вы любите его?

— Нет. Я просто с ним сплю, — лениво сказала Маша.

Лишний раз убеждаемся, что постмодернистское произведение — не о жизни, не о человеке и его судьбе, а о возможностях игры с текстом.

В примечаниях к упоминавшейся статье Катаева названа «Чайка» Акунина, только появившаяся к моменту публикации работы. Исследователь предполагает, что «иных целей, кроме игровых, автор, кажется, не преследовал». На этом произведении остановимся подробнее, поскольку данный случай — это не просто использование чеховского символа и приемов, но вторжение в саму художественную реальность чеховской пьесы.

Акунина к 2000 году, когда появилась в «Новом мире» его «Чайка», читатель уже хорошо знал, но не как профессионала-япониста, а в качестве автора детективов, дольше других удерживающего лидерство на рынке массовой литературы.

Связи между литературой серьезной и массовой существовали и раньше. Приведем выдержку из рецензии Н. Лейкина, автор которой с издевкой пишет о возможности «переделки» чеховской «Чайки» в иной статус — из непонятой и непрочитанной пьесы в обыкновенную беллетристику, незамысловатую, но зато близкую, доступную:

«Дай сейчас эту пьесу драматургу Портнову для исправлений. Он посидит над ней только один вечер и такую из нее пьесу сделает, что все, даже бенефисная публика пальчики оближет. <...> Портнова ругают газеты, а для публики он первый драматург... Вот дай ему «Чайку», он из нее репертуарную вещь сделает, и всего только переставит пять-шесть явлений и пересыплет банальностями и рутинной».

Казалось бы, в пьесе у Акунина те же герои, та же схема отношений между ними: Треплев любит Нину, она любит Тригорина, Маша любит Треплева, ее мать — Дорна и т. д.

Но в том-то и дело, что чеховские «пять пудов любви» абсолютно неуместны в постмодернистском тексте. Здесь может быть раздражение, зависть, а если любовь, то «с отклонениями» (стареющая женщина Аркадина цепляется за Тригорина, Тригорин воспылал чувственной страстью к Треплеву). В итоге происходит «профанация всего и вся». Символ не повторяется, не усиливается, не пародируется, а разрушается.

Размножившиеся чучела, чучела «с растопыренными крыльями» — они обосновывают негативное восприятие Треплева (самого интересного, самого ранимого из чеховских героев). Именно Треплев у Акунина убивает животных, чем вызвана ненависть (не неприязнь, а именно ненависть) к нему Дорна, который оправдывает свое хладнокровное убийство Константина тем, что тем самым вступает за «братьев меньших».

У Чехова звучал мотив всеобщей неудовлетворенности жизнью, у Акунина — идея всеобщей фальши, затронувшей не только общество, но и каждого его члена.

Аккорд развития этой темы дан в образе Аркадиной, повторяющей свои слова о «бесталанном мальчике» семь раз, в каждом «дубле», устроенном Дорном. Для исполнительницы роли актрисы — замечательная проверка на умение не повториться.

Для восприятия героини читателем — совсем другое. Снимается всякое предположение об искренности переживаний. Автор усиливает это впечатление, обнажившая позерство в словах и жестах Аркадиной:

«Почему ему непременно нужно было стреляться на зеленом ковре?», «*(Царственно встает)* Борис, отведи меня в какой-нибудь удаленный уголок, где я могла бы завить, как раненая волчица».

Этот прием используется и при характеристике других персонажей. Так, реплики Маши явно диссонируют с представлениями о чеховской героине: «Заткнись!» или «Я могла бы... додремать до старости», и еще — «Вот и я клюну его в темя...» — цитаты из пьесы Б. Акунина «Чайка»: комедия в двух действиях».

Во введении ситуации с возможным убийством Треплева и обнаружением вероятности для каждого из персонажей стать причиной этой смерти есть определенный смысл, привязка к современности. Сегодня особенно ощутимо, как обесценена жизнь человека, как многие люди и из официального мира, и абсолютно частные готовы покуситься и на свою, и на чужую жизнь.

Однако совершенное насилие над чеховским текстом не представляется оправданным. Вместо многозначности образа чайки — комическое увеличение символов.

Треплев превращен в «Джека-потрошителя». В свою очередь критиками «потрошителем» назван Акунин за его обращение с чеховским текстом.

«Холодная издательская голова и филологические руки, копающиеся в горячем сердце русской и мировой литературы», — пишет Е. Лесин в статье «Фандорин и Фантомас» в «Книжном обозрении» (№ 14, 2000).

Любой текст, в том числе и классический, можно пародировать, травестировать ради проникновения в его суть, ради обнаружения его нераскрытых граней. Чехов сам был пародистом. Его текст не боится пародии, она высвечивает особенности массового восприятия, неспособность подняться до глубины подтекста. Акунин создал не пародию, но продолжение, а версию, уведя от Чехова, но не предложив взамен ничего своего.

Чеховская драматургия, созданная «вопреки всем правилам», — это художественная реальность с целым рядом принципов, по которым можно рассматривать ее связи с объективной реальностью (подтекст, «подводное течение», значимые детали, условность и др.).

Попытки трансформировать эту реальность приводят к тому, что чеховский текст, пародирующий массовую, бульварную литературу, оказывается «прочитанным» как вариант этой литературы.

Подобный подход Акунин продемонстрировал на материале не только чеховской «Чайки», но и «Гамлета» Шекспира. «Размораживание», «упрощение» классики (увы!) не приводит ни к художественным, ни к психологическим находкам. Но это уже другая тема.

