

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна  
Філологічний факультет

Кафедра слов'янської філології

\_\_\_\_\_  
Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_  
(підпис) Людмила ПЕДЧЕНКО  
(ініціали, прізвище)  
“ ” 2023 р.

**«ВИШНЕВИЙ САД» А.П. ЧЕХОВА В СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ**

Кваліфікаційна робота  
студентки 2 курсу  
другого (магістерського) рівня  
спеціальності 035 Філологія  
спеціалізації 035.034 Слов'янські мови та  
літератури (переклад включно),  
перша – російська  
освітньо-професійної програми  
«Слов'янська філологія, створення  
текстового контенту та креативне  
письмо»  
Лубенцової Дарії Валеріївни

Керівник  
Шеховцова Тетяна Анатоліївна,  
доктор філол. наук,  
професор закладу вищої освіти  
кафедри слов'янської філології

Оцінка  
за національною шкалою \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_

Голова комісії  
\_\_\_\_\_  
Ігор ЧОРНИЙ  
(підпис) (прізвище та ініціали)

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>РАЗДЕЛ 1. ЧЕХОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ДРАМАТУРГОВ: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ.....</b>	<b>6</b>
1.1. Рецепция чеховских пьес современной драматургией.....	6
1.2. Теоретические аспекты интертекстуальности.....	14
<b>РАЗДЕЛ 2. СОВРЕМЕННЫЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД».....</b>	<b>20</b>
2.1. «Мой вишневый садик» А. Слаповского.....	20
2.2. «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В. Забалуева и А. Зензинова....	25
2.3. «Вишневый сад продан?» Н. Искренко.....	31
2.4. «Чтение карты наощупь» Д. Бавильского.....	33
2.5. «Русское варенье» Л. Улицкой.....	35
2.6. «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева.....	38
<b>ВЫВОДЫ.....</b>	<b>44</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>48</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Влияние художественного опыта А. П. Чехова на литературу XX и XXI веков признается всеми исследователями. Будучи писателем переходного периода [Силантьева, 2000; Абабина, 2015], Чехов проложил новые пути в прозе и драматургии и стал очень востребованным автором в эпоху постмодернизма. Причины постоянного обращения современных драматургов к произведениям Чехова принято объяснять тем, что писатели видят в этом классике «близкую современности фигуру, воплощающую переходное художественное мышление, а потому особенно актуальную для всех, переживающих культурный кризис рубежа XX – XXI века» [Мережинская, 2010]. Исследователи литературы постмодернизма приходят к выводу, что Чехов ближе всех русских классиков «подошел к постмодернистскому отказу от иерархического миропонимания» [Беневолонская, 2005, с. 4].

В то же время ученые справедливо говорят об определенном «сдвиге» в освоении чеховских традиций и особенностях художественной рецепции чеховского наследия в литературе конца 1990-х – 2000-х годов. Как отмечает А. Ю. Мережинская, основой многих современных драм становится не просто использование чеховских художественных приемов или переделка авторитетного текста, а «отстранение и переосмысление всего опыта классика». Авторы вступают с классиком в диалог, пытаясь «испытать на прочность открытия Чехова в области содержания, идей, картины мира и формы» [Мережинская, 2012].

Одним из вершинных произведений А. П. Чехова, принесших писателю особое признание и всемирную известность, по праву считается его последняя пьеса «Вишневый сад». Именно с этим произведением чаще всего вступают в диалог современные драматурги, предлагая множество вариантов новых прочтений и интерпретаций чеховских конфликтов, образов, сюжетов и мотивов, всех элементов поэтики. Не случайно В. Б. Катаев назвал Чехова

«метадраматургом» не только XX, но и XXI века, поскольку его драматический текст порождает множество других текстов [Катаев, 2004].

**Целью** данной работы является уяснение особенностей «диалога с классиком» и трансформации чеховской традиции в современных драматургических переосмыслениях пьесы А. П. Чехова «Вишневый сад».

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- охарактеризовать современное состояние изучения драматургии А.П. Чехова в целом и пьесы «Вишневый сад» в частности;
- изучить и обобщить литературоведческие труды, посвященные теории интертекстуальности и проблемам постмодернистской рецепции литературной классики;
- проследить особенности функционирования интертекста «Вишневого сада» в русской драматургии конца XX – начала XXI веков;
- выявить основные тенденции в рецепции чеховской пьесы современными драматургами, охарактеризовать конкретные формы литературной игры с традицией;
- уяснить характер взаимоотношений произведений современной драматургии с классическим произведением А.П. Чехова.

**Объект** исследования: «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Мой вишневый садик» А. Слаповского; «Вишневый сад продан?» Н. Искренко; «Вишневый сад Станиславского» О. Богаева; «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова и В. Забалуева; «Чтение карты наощупь» Д. Бавильского; «Русское варенье» Л. Улицкой.

**Предмет** исследования: особенности интерпретации «Вишневого сада» в пьесах современных авторов, формы интертекстуального диалога с классикой.

**Методологической основой** работы послужили труды чеховедов и исследователей современной драматургии (В. Б. Катаева, Б. И. Зингермана, З. С. Паперного, А. Ю. Мережинской и др.), а также ученых, занимающихся

проблемами интертекстуальности (Ю. Кристевой, Н. Пьеге-Гро, И. П. Смирнова, Н. А. Фатеевой, В. А. Просаловой, Н. Кораблевой, Л. Биловус и т.д.).

В работе использованы описательный, аналитический, сопоставительный, интертекстуальный и историко-функциональный методы исследования.

**Актуальность** данной квалификационной работы обусловлена интересом литературоведов к проблемам постмодернистской интертекстуальности, сложностью и многоаспектностью непрекращающегося диалога с классикой в современной драматургии, устойчивым вниманием драматургов к чеховским пьесам. Как подчеркивает В. В. Макарова, «Творчество Чехова по-прежнему остается одной из наиболее востребованных эстетических систем у авторов рубежа 20–21 веков» [Макарова, 2012].

**Новизна** работы обусловлена тем, что в ней впервые комплексно рассмотрены произведения современных драматургов, обратившихся к пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад», соотнесены различные варианты интертекстуального диалога с этим классическим текстом, выявлена специфика авторских интертекстуальных стратегий.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, выводов и списка использованной литературы, включающего 59 позиций.

# **РАЗДЕЛ 1. ЧЕХОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ДРАМАТУРГОВ: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ**

## **1.1. Рецепция чеховских пьес современной драматургией**

Начало современного этапа в развитии русской литературы исследователи относят к 1980-1990-м годам [Голубков, 2006]. По мнению ученых, на рубеже веков поменялись не только формы литературной жизни, динамика, направление литературного процесса, но и сущностная основа литературы. Современная культура перестала быть литературоцентричной, а слово писателя утратило свой прежний авторитет. Новый писатель, пришедший на рубеже веков, уже всерьез не озабочен ролью человека в историческом процессе, в отличие от писателей-реалистов, размышляющих о смысле человеческого бытия и возможностях его усовершенствования в поисках нравственных опор. В современной драматургии эти темы могут быть представлены только в заниженном, комическом или пересмеянном варианте, что ставит под сомнение роль писателя как высоконравственного учителя жизни [Голубков, 2006].

В. Б. Катаев отмечает, что 80-е и 90-е годы XX века характеризуются борьбой с традиционными культурными формами, своеобразным прощанием с ними [Катаев, 2002, с. 5]. По мнению ученого, современная литература эпохи постмодернизма бестрепетно нарушает любые табу, любые установленные ранее законы и правила [Катаев, 2002, с. 7]. В. Б. Катаев характеризует эпоху постмодернизма, выросшую на фоне «кампании по расстрелу классики», как некую паузу в развитии культуры и литературы. Основой эстетики постмодернизма исследователь считает игровую стратегию, подчеркивая, что постмодернизм призван не разбивать, а играть осколками уже разбитого в эпоху модерна и авангарда. Использование произведений классиков лишь подтверждает и в очередной раз подчеркивает

их величие и объясняет самые радикальные попытки и искания писателей XXI века.

В своей книге «Чехов плюс» В. Б. Катаев пишет о Чехове как о писателе, преодолевшем временные и пространственные рамки: «Сейчас нет ни одной серьезной работы по теории драмы, в которой не принимался бы во внимание и не изучался бы опыт Чехова-драматурга» [Катаев, 2004, с. 5]. Исследователь подчеркивает, что изучение наследия писателя ведется не только традиционными методами, но и в свете новейших концепций деконструктивизма и произвольного истолкования текста читателями.

В серии сборников «Чеховиана» неоднократно затрагивались проблемы художественной рецепции творчества Чехова современной литературой. К примеру, Е. Н. Петухова в ряде работ анализирует текст Чехова как претекст прозаических и драматических произведений современных авторов. Исследовательница выделяет различные формы постмодернистских контактов с Чеховым: «дописывание» чеховского текста, римейк, пастиш (своеобразная постмодернистская пародия), диалог-спор, диалог-игра с чеховскими текстами, мистификация и т. п. [Чеховиана, 2007, с. 427]. Е. Н. Петухова предполагает, что постмодернистов привлекают у Чехова «фирменные» постмодернистские приемы: абсурдизация, пародирование, игровое начало, затрудненность или невозможность коммуникации, разомкнутость хронотопа. Однако проведенный анализ приводит автора к выводу, что постмодернисты «присваивают» из художественной системы Чехова «близкие или кажущиеся близкими себе черты, часто игнорируя, а может быть, не признавая их совершенно другую, глубинную природу» [Образ Чехова и чеховской России..., 2010, с. 297]. Так, по наблюдениям исследовательницы, чеховский абсурд не тотален, тогда как у постмодернистов «он тотален и зачастую страшен, абсурд есть естественное состояние мира» [Образ Чехова и чеховской России..., 2010, с. 294].

Особое внимание в трудах ученых уделяется пьесе «Вишневый сад». Это произведение является самым многогранным и сложным драматическим

сочинением Чехова. Авторский подтекст и символизм пьесы делают ее трудным для сценического воплощения. Н. Н. Скатов полагает, что в этом произведении не фабула, а именно атмосфера становится аккумулятором смысла. В последней пьесе новаторские особенности драматургии писателя проявляются наиболее отчетливо [История русской литературы 19 века..., 1991, с. 485]. Как полагает Т. А. Шеховцова, «именно расхождение в оценках героев и специфики авторской позиции с самого начала определили разнообразие и противоречивость толкований пьесы» [Шеховцова, 2015, с. 152].

В классической работе Б. Зингермана уникальность «Вишневого сада» связывается с соединением смешного и серьезного, трагического и комического. Опираясь на театральную традицию комедии, Чехов вводит элементы водевиля и фарса, заставляя увидеть комизм в ситуациях, которые сами по себе не смешны: «Чехов учит находить в драматических ситуациях комедийное зерно, отстраняя их от себя шутивным отношением» [Зингерман, 1988]. Важной особенностью пьесы ученый считает пафос надежды на новую жизнь, встречу, веру в вечное чудо обновления всего живого: «В последней чеховской пьесе движение времени имеет беспредельный, извечно повторяющийся и подчеркнуто исторический, неповторимый характер» [Зингерман, 1988].

Н. И. Ищук-Фадеева рассматривает комедию «Вишневый сад», как завещание, которое до сих пор остается тайной. Эта тайна обусловлена ее необычным и новым стилем. Чехов отказывается делить героев на злых и добрых, разрушает жанровые границы трагедии и комедии. Исследовательница приходит к выводу, что оригинальность нового стиля Чехова определялась трагикомической природой жанра и «отказом от целенаправленной энергии драматического слова, реализующегося в действии, призванном изменить мир» [Чеховиана, 2005, с. 418].

П. Н. Долженков поднимает тему общественного служения, которая в русской литературе XIX века была очень актуальна как в гражданском, так и

в христианском аспектах. В итоговой же пьесе Чехова, как отмечает исследователь, мы видим несоответствие персонажей их служению, да и сам мотив служения не относится к числу главных в пьесе. В этом плане «содержание пьесы можно сопоставлять с эпохой рубежа веков, во время которой вместо прежнего преклонения перед наукой начинается критика ее возможностей...» [Чеховиана, 2002, с. 186].

Ю. В. Доманский в монографии «Вариативность драматургии А. П. Чехова» отмечает, что чеховская драма направлена на перекодировку, на театральную интерпретацию, знаменуя собой переход от классического этапа к неклассическому, от креативистской парадигмы к посткреативизму. Ученый утверждает, что пьеса «Вишневый сад» в процессе вариантообразования способна стать эпосом, «оживая» в новых подходах к чеховскому тексту: «бытие посткреативистского текста определяется его вариантопорождающим потенциалом, способствующим созданию бесконечного множества разнообразных вариантов и экспликации безграничного количества смыслов» [Доманский, 2005]. Исследователь отмечает многочисленность обращений писателей конца XX века к «Вишневому саду» Чехова, выделяя в качестве наиболее интересных переосмысления чеховской комедии в пьесах «Вишневый сад продан» Н. Искренко и «Вишневый садик» А. Слаповского. Ю. В. Доманский подчеркивает перспективность этой темы и в будущем, отмечая, что в совокупности своей все новые произведения, выстроенные на фундаменте одной из главных пьес Чехова, в очередной раз подчеркивают смысловую многомерность драматургии писателя, загадку и глубину которой пытаются раскрыть наши современники [Доманский, 2005].

Понятие современной драматургии очень хорошо представляет в своей работе М.И. Громова. Анализируя современную драматургию, М. И. Громова представляет ее как сложный и многогранный художественный мир, преодолевающий любые шаблоны. Исследовательница справедливо отмечает, что отношение современных драматургов к Чехову неоднозначно:

«В их творчестве можно ощутить и “отторжение”, и “притяжение”» [Громова, 2003]. Многие драматурги современности используют чеховский интертекст, критически относясь к произведениям великого классика.

К. Д. Гордович полагает, что обращение современных авторов к чеховскому творчеству, не только подтверждает «актуальность мотивов и образов писателя-классика, но дает дополнительные возможности при высвечивании современных проблем и конфликтов» [Гордович, 2019, с. 122] Как показывает исследовательница, вишневый сад в пьесе Чехова – не просто символ устоявшейся жизни, прошлого, но и образ родины, олицетворяющий ее красоту и память вне зависимости от серых будней и бытовых неурядиц. Проводя сравнение «Вишневого сада» Чехова и произведений современных драматургов, К. Д. Гордович отмечает различие образного содержания. Так, в пьесе А. Слаповского «Мой вишневый садик» сад вообще отсутствует, его заменяет вишневый куст. То, что в произведении Чехова символизирует родину, в пьесе Слаповского становится собственностью, личной принадлежностью. Так «глубоко содержательное переводится во внешнее, становится лишь декорацией» [Гордович, 2019, с. 131].

По наблюдениям А. Ю. Мережинской, в современной драматургии отношение к классике зачастую формируется как диалог, а не прямое наследование или отрицание. Этот диалог отражает стремление драматургов осмыслить свои культурные корни, понять специфику как собственного творчества, так и современного состояния искусства в целом. Изучая цели и механизмы этого диалога, исследовательница показывает, что драматурги создают ситуацию эстетического эксперимента, в котором доминирующими приемами являются мифологизация, ориентация на широкий интертекст, включающий другие виды искусства, общая театрализация, принцип двойной сцены. Семантика чеховских образов, символов и мотивов при этом существенно модифицируется. Предлагаются различные формы диалога: попытки домыслить сюжеты классических пьес, дописать их продолжение, соотнести с современностью. Пьесы являются результатом авторецепции

качественного сдвига в развитии, формирования новой художественной парадигмы [Мережинская, 2010, с. 31-33].

В. В. Макарова также интерпретирует рецепцию чеховского творчества драматургами рубежа XX–XXI веков как диалог современной литературы с классикой. Автор диссертации выделяет несколько направлений в осмыслении чеховского наследия: постмодернистское, основанное на игре и деконструкции (к нему относятся В. Сорокин, К. Костенко, Б. Акунин), неореалистическое, обращающееся к чеховской аксиоматике, но порой и полемизирующее с ней (пьесы А. Марданя, Ю. Дамскер, Е. Греминой), реалистическое, для которого «чеховский интертекст является средством обращения и продолжения реалистической традиции» (пьесы К. Драгунской, О. Зверлиной и Е. Рубиной), и течение «новой драмы», в котором обнаруживаются параллели с чеховскими текстами и используются элементы чеховской поэтики (Н. Коляда, О. Мухина) [Макарова, 2012].

В. Б. Катаев в Чеховской энциклопедии предлагает разделить постмодернистские произведения, содержащие интертекстуальные отсылки, на три разряда:

1) тексты, в которых фигурирует Антон Павлович как личность и литературный классик (В. Сорокин «Юбилей», К. Костенко «Чайка» Чехова (remix)), Н. Псурцев «Голодные призраки: Война и мир по Нехову»);

2) тексты, представляющие собой продолжения и переделки чеховских произведений: пастиши, ремейки (Б. Акунин «Чайка», Л. Улицкая «Русское варенье», М. Гаврилова «Три сестры и дядя Ваня», Н. Джин «Повесть о любви и суете» и др.);

3) произведения авторов-постмодернистов, не ставящие целью дописать или переписать Чехова, но содержащие отдельные чеховские цитаты и реминисценции (В. Пелевин «Жизнь насекомых», Д. Пригов «Три Юлии», В. Сорокин «Голубое сало» и проч.) [А. П. Чехов... 2011, с. 498–499].

А. А. Щербакова предлагает следующую классификацию чеховских заимствований в произведениях современных русских писателей:

1. «Негация» (отрицание) – протест и неприятие классики, деконструкция чеховских мотивов и образов (В. Сорокин («Юбилей», «Голубое сало»), К. Костенко («Чайка» Чехова (remix)), В. Леванов («Славянский базар»), О. Богаев («Мертвые уши»). В этих произведениях образ А. П. Чехова представлен как символ русской классической литературы, разрушая который, современные авторы преследуют цели деконструкции классики в целом и того закостеневшего образа писателя, который тиражируют сложившаяся советская тенденция в литературоведении и музееведении.

2. «Продолжение» – попытки дописать чеховские сюжеты, переосмыслив их в современных исторических условиях. Это чаще всего ремейки и сиквелы, причем для большинства из них характерны «чеховские» заглавия: «Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Чайка» Б. Акунина, «Смерть Фирса» В. Леванова и др. Для этих произведений свойственны аллюзивность в построении сюжетов или создании портретов героев, их осовременивание, прямое цитирование чеховских текстов.

3. «Редукция» – сведение сложного к простому (пьесы Н. Коляды, А. Зензинова и В. Забалуева, М. Гавриловой). Этих авторов интересует восприятие чеховского наследия массовым читательским и зрительским сознанием. Драматурги используют известные чеховские цитаты и героев, играют со штампами, «перелицовывают» узнаваемые чеховские сюжеты [Щербакова, 2006].

Т. А. Мищенко проанализировала современные парафразы чеховской «Чайки» с целью выявить своеобразие интерпретаций данной пьесы в различных эстетических системах: «новой драме» (Н. Коляда), массовой беллетристике (Б. Акунин), постпостмодернистской пародии (К. Костенко), рецептуальной драме (Ю. Кувалдин). Исследовательница особо выделила

вариацию как тип художественного взаимодействия в современной драматургии [Мищенко, 2009, с. 4, 12].

Т. В. Надозирная выделяет следующие направления трансформации чеховского текста: сложные и неоднозначные чеховские образы обретают одномерность и тем самым легко вписываются в систему традиционных амплуа; невербализованный конфликт личности с миропорядком сменяется прямым противостоянием персонажей; бессобытийное повествование преобразуется в динамичный, порой детективный сюжет и т.п. [Надозирная, 2011].

Диссертационное исследование Чжан Шаопин посвящено изучению влияния творческого наследия А. П. Чехова на современных русских писателей и поиску чеховских традиций в произведениях русской литературы конца XX – начала XXI вв. В работе оценивается характер заимствований из произведений классика, а также влияние постмодернистских эстетических установок. Признаки присутствия чеховских традиций выявлены в произведениях В. Аксенова, Б. Акунина, Ю. Буйды, Э. Дрейцера, Н. Искренко, Н. Коляды, К. Костенко, Ю. Кувалдина, В. Пелевина, Л. Петрушевской, В. Пьецуха, Л. Разумовской, В. Распутина, Д. Рубиной, Р. Сенчина, А. Слаповского, С. Солоуха, В. Сорокина, В. Токаревой, Т. Толстой, Л. Улицкой, М. Шанина и других авторов. Автор диссертации разграничивает конструктивное, конструктивно-экспериментаторское и деконструктивное обращение к классическому наследию [Чжан Шаопин, 2019, с. 11-12]. Основное внимание исследователя уделено прозаическим произведениям, из драматургии выделена «Чайка» в постмодернистских интерпретациях Н. Коляды, В. Аксенова, Ю. Кувалдина, Б. Акунина [Чжан Шаопин, 2019, с. 89-95] и «Вишневый сад» в игровых версиях Л. Улицкой, А. Слаповского, Л. Разумовской [Чжан Шаопин, 2019, с. 98-105, 107-109].

## 1.1. Теоретические аспекты интертекстуальности

Впервые термин «интертекстуальность» ввела Ю. Кристева, чтобы обозначить наличие межтекстовых связей. Кристева интерпретирует интертекстуальность как точку пересечения единиц разных текстов и рассматривает роман как «диалог нескольких текстов, как текстовый диалог, или, лучше, как интертекстуальность» [Кристева, 2003].

Интертекстуальность может выражаться в аллюзиях, цитатах, ремиксах, сиквелах и пародиях, ремейках, интертекстуальной игры, реминисценциях, создавая новые смыслы и значения классики. Как утверждает Н. Фатеева, «любое интертекстуальное отношение строится на взаимопроникновении текстов разных временных слоев, и каждый новый слой преобразует старый» [Фатеева, 2000].

Н. Фатеева отмечает, что термины «интертекст» и «интертекстуальность» получили очень широкое распространение в последние годы, однако в современной науке нет четкого теоретического обоснования этих понятий. Если говорить об «интертекстуальности», то можно отметить, что для читателя это или более углубленное понимание текста, или разрешение непониманий текста за счет анализа других текстов и выявления связей между ними. Для автора же – это способ генезиса собственного текста и принятие собственной манеры письма через сложную систему отношений с текстами других авторов. Именно благодаря авторской позиции и интертекстуальности поэтическая и культурная память вводится в структуру вновь создаваемого текста. «Иными словами, создание языковых конструкций “текст в тексте” и “текст о тексте” связано с активной установкой автора текста на диалогичность» [Фатеева, 2000, с. 4].

И. П. Смирнов подчеркивает смыслообразующую и текстообразующую функции интертекста, который становится отправной точкой для реконструкции генеративного процесса [Смирнов, 1995].

Е. В. Михина рассматривает интертекстуальность в широком смысле слова как способ вызывать у читателя различные ассоциации, расширяющие смысловые границы текста, и подчеркивает принципиальное отличие в использовании интертекста литературой эпохи постмодернизма: «прежде он нужен был, чтобы подтвердить авторитет и истину, в новое время, напротив, чтобы развенчать авторитет, показать относительность истины» [Михина, 2008].

Интертекст также выступает в качестве защиты и сохранения памяти и культуры: интертекстуальность может быть «выражением заботы о поддержании традиции и сохранении памяти о прошлом, выражением стремления противостоять попыткам оторваться от прошлого, скрыть его или прервать традицию» [Пьеге-Гро, 2008, с. 142].

М. Гловинский также рассматривает интертекстуальность как форму литературной традиции. При этом польский ученый сомневается в тотальном характере интертекстуальности и указывает, что каждая эпоха имеет свои интертекстуальные предпочтения, свою сферу «відкинutoї інтертекстуальності» и свои интертекстуально нейтральные области [Гловінський, 2008].

Проблемы интертекстуальности оказываются в центре внимания и украинских литературоведов [Кораблева, 1999; Просалова, Бердник, 2010; Біловус, 2003; Шаповал, 2009, 2013]. Так, Л. Біловус рассматривает разные типы интертекстуальных отношений, выделяя «текстуальні, контекстуальні, метатекстуальні» [Біловус, 2003, с. 28-29].

В современной филологии различаются понятия интертекстуальности и интертекста. Интертекстуальность понимается исследователями более-менее одинаково: как диалог и взаимодействие текстов, обнаруживающий глубинные смыслы изучаемого и изначального текста. Под интертекстом некоторые ученые понимают текст, в котором прослеживаются претексты; другие называют интертекстом способ построения текста с обязательным использованием цитации и реминисценций из других текстов.

Н. Пьеге-Гро определяет интертекстуальность как устройство, благодаря которому один текст перезаписывает другой и называет интертекстуальность «первоосновой литературы». Интертекстом является совокупность текстов, проявившихся в данном произведении [Пьеге-Гро, 2008].

Современная культурная ситуация все чаще характеризуется понятием вторичности. Текст, рожденный другим текстом, Ю. Лотман интерпретирует как «текст вторичного типа» [Лотман, 2002, с. 58–78.]. По Ю. Лотману, память культуры «составляет часть ее текстообразующих механизмов». Ученый рассматривает разрушение текстов и «превращение их в материал создания новых текстов вторичного типа» как естественную часть процесса культуры.

О. Багдасарян приводит также обозначения «переделки», «переложения» и «переработки», отмечая, что многие названия разновидностей вторичных текстов не поддаются систематизации [Багдасарян, 2014]. Исследовательница отмечает, что понятие «вторичные тексты» до сих пор не имеет точного определения в современном литературоведении, однако это понятие не новое, вся литература с древнейших времен является культурой перечтения и переосмысления. Использование сюжетов чужих текстов для иных писателей стало «важнейшим способом собственного художественного высказывания», реализующим авторское представление о том, как осуществляется работа культурной памяти. О. Багдасарян поясняет, что вторичные тексты подразумевают вполне конкретную связь с первичным текстом, то есть «источником». Так, фабулы, отдельные мотивы, образы не выдуманы и не изобретены, а взяты из «источника», демонстрируясь с разной степенью открытости, этот феномен приобретает двухголосую и многослойную природу. Вторичные тексты – это переосмысливание и приспособливание прошлого, а совсем не имитация. Тексты такого рода «нарушают границы между традиционными оппозициями (инновация-повторение;

оригинальность-подражательность; ностальгия по прошлому – блокировка памяти)», при этом в процессе культурного смыслопорождения смысл обнаруживается «между текстами», в самой диалектике сходства и различия [Багдасарян, 2014].

К вторичным текстам исследователи относят пародию, стилизацию, адаптацию, римейк, сиквел, приквел и подобные тексты: «...значний масив своєрідних художніх форм та жанрів <...>, особливістю якого є свого роду міграція або трансгресія сюжетів, героїв, художніх світів з одного твору до іншого» [Корнєєва, 2018].

Одним из вторичных жанров является римейк. М. Загидуллина дает следующее определение римейка: «это переписывание известного текста, чаще всего – “перевод” классического произведения” на язык современности» [Загидуллина, 2004]. Отличие римейка от других видов интертекстуальности состоит в «подчеркнутой ориентации на один конкретный классический образец, в расчете на узнаваемость “исходного текста” (причем не отдельного элемента-аллюзии, а всего «корпуса» оригинала)» [Там же].

Автор римейка всеми средствами подчеркивает близость своего произведения к хрестоматийному тексту, ставшему основой «переделки». Он вводит для этого определенные «маркеры» (название, схожие «говорящие» фамилии, аналогичные сюжетные решения и т.д.), суть которых видится в расчете на узнаваемость «исходного текста».

Существует несколько классификаций римейков, например, белорусский исследователь Е. Таразевич выделяет пять разновидностей: римейк-сиквел, римейк-стеб, римейк-мотив, римейк-репродукция, римейк-контаминация [Таразевич, 2005, с. 318–321].

Украинский литературовед А. Самарин называет пять художественных стратегий римейка: реактуализация классического текста, продолжение (развитие сюжета оригинала), травестия (интерпретация высоких сюжетов и образов низкими средствами и способами), контаминация (соединение

нескольких классических сюжетов, образов, мотивов одного автора), пастиш (смесь разных интерпретаций, «передразнивание», «игровая критика») [Самарин, 2009, с. 81 – 82].

Е. Васильев считает жанровыми признаками драмы-римейка следующие особенности:

- 1) Экспліцитний діалог із класичним текстом, що оприявнюється у заголовковому комплексі твору.
- 2) Іронічне ставлення до претексту, що проявляється у подвійному кодуванні, деконструкції, пастишуванні та травестіюванні.
- 3) Осучаснення хронотопу вихідного тексту.
- 4) Наповнення новим змістом та парадоксальне витлумачення сюжету класичного тексту.
- 5) Повторення основних сюжетних ходів і вузлів претексту.
- 6) Незмінність типів характерів при зміні зовнішніх обставин, соціальних та політичних умов.
- 7) Можливість рецепції твору на двох рівнях: як у зв'язку із класичним претекстом, так і як самостійного твору [Васильєв, 2018, с. 33-34].

## **ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 1**

Многие современные драматурги осознают перемены, происходящие в мире и обществе, через многогранную призму чеховского творчества. Нас будут интересовать эти разнообразные попытки поиска новых вариантов диалога с классикой. Почему именно чеховский «Вишневый сад» так привлекает современных драматургов, приглашает к диалогу, пробуждает желание переосмыслить, поспорить? Это произведение, рожденное в переломный период истории, остается образцом новаторства, его коллизии созвучны нашему времени. Смысловая многомерность «Вишневого сада» так глубока, что до сих пор побуждает авторов к ее разгадке с точки зрения

постмодернизма. Пьеса А. П. Чехова дает материал для переосмысления, продолжения, полемики и отрицания.

Исследователи предлагают различные классификации чеховских заимствований в современной литературе и различные типологии «вторичных» текстов. Чеховские «римейки» продолжают оставаться предметом научных дискуссий и вызывают неоднозначные трактовки.

## **РАЗДЕЛ 2. СОВРЕМЕННЫЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕСЫ А. П. ЧЕХОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»**

Литература конца XX – начала XXI века продолжает использовать опыт постмодернизма. Постмодернизм дал новое осмысление роли человека в мире, подверг сомнению классические и базовые ценности религии и философии. Одними из ключевых понятий постмодернизма стали «смерть Бога, субъекта и автора». Переосмысливались и произведения великих классиков, ввиду скептического отношения к любым авторитетам, вследствие чего возникала ироническая трактовка этих произведений. Постмодернизму присущ релятивизм как полное неприятие каких-либо теорий и принятых обществом суждений, относительность всех ценностей. Именно поэтому ключевой тенденцией в искусстве XXI века можно считать тяготение к пародиям, римейкам, стилизации. В связи с этим становится понятным и объяснимым желание «переосмыслить» творчество А.П. Чехова в современной драматургии.

### **2.1. «Мой вишневый садик» А. Слаповского**

Пьеса А. Слаповского «Мой вишневый садик», на первый взгляд, напоминает римейк. Именно так трактуют его, к примеру, С. Гончарова-Грабовская и Г. Рамазанова [Гончарова-Грабовская, 2006, с. 20; Рамазанова, 2020]. Пьеса как будто написана поверх классического оригинала, вбирая в себя при этом проблематику и художественные приемы нескольких пьес Чехова. Однако чеховские мотивы и образы интерпретированы по-новому, поэтому ее можно считать своеобразным палимпсестом. Сквозь образы героев, их реплики, коллизии, сюжетные мотивы и ситуации просвечивают чеховские претексты, главный из которых – «Вишневый сад». Вишневый кустик, выросший прямо в стене из случайно залетевшей косточки, становится лейтмотивом пьесы.

Уже само название пьесы подчеркивает снижение, умаление идеальной мечты чеховских героев о лучшем будущем, о насаждении нового сада, прекраснее первого.

Именования многих действующих лиц вызывают ассоциации с творчеством Чехова: Невеста (ее прототипами могут быть и Варя с Аней, и героиня одноименного рассказа), Раняева (Раневская), Елена, всеобщая любовь, и дядя Ваня (герои «Дяди Вани»), Саша (герой «Невесты») и Петя – «вечный студент» из «Вишневого сада», Маша («Три сестры»). Имя Невесты Зоя, но ее жениху оно напоминает о первой любви, и новая избранница предлагает ему на выбор имена героинь чеховских пьес: Ирина или Елена, только не Варя.

Место действия – обширный чердак старого дома, где валяются старые вещи. Здесь юноша и девушка танцуют под магнитофон. Герои нашли для себя уютное пристанище, в котором можно укрыться от тягостного и сложного мира, от преступности и коррупции, от посторонних недобрых глаз. С искренним восторгом Саша рассказывает своей девушке о том, как он любит смотреть на сегодняшний день из будущего. Он представляет себе, как будто уже состарился и вспоминает с ностальгическим трепетом о годах своей юности и молодой любви, понимая с высоты своих лет всю ценность утраченного. Маша и Саша являются представителями нового поколения, они еще лишены груза тяжелых воспоминаний, для них чердак становится приключением, чем-то новым и интересным. Прямо из стены растет вишневое деревце, вишни с которого едят герои. Этот эпизод вызывает явную ассоциацию с «Вишневым садом». С такой же ностальгией и светлыми воспоминаниями чеховские герои рассказывают в пьесе о вишневом саду, который становится образом-символом, отображающем уходящую жизнь, исчезающую культурную традицию. Герои используют воспоминания, чтобы перемещаться из прошлого в настоящее и обратно. Это помогает создать эффект временной растяжки и позволяет провести параллели между разными периодами жизни персонажей.

Чердак выступает своего рода реликвией, ассоциируясь с именем Гаева и Раневской. Как вишневый сад Чехова, чердак дорог и важен для многих персонажей, но он вместе с домом гибнет в финале. Чехов выделил для места действия своей пьесы целое имение, в пьесе же Слаповского вместо имения остается лишь просторный чердак. Подобно этому, умаляется не только пространство, но и широта искренних человеческих чувств. Если в пьесах Чехова разворачиваются сложные психологические конфликты, то Слаповский подобный конфликт доводит до абсурда. Самоубийство Треплева превращается в мнимый суицид Саши, который пытается выброситься из окна и повисает на ветках хрупкого вишневого кустика. Васенька, размахивающий пистолетом, напоминает неудачника дядю Ваню. Все любовные линии опошлены выгодой, за всеми чувствами кроются недоверие и расчет. Даже искренние чувства Маши гаснут из-за убежденности Саши в ее неверности и алчности к деньгам, так быстро пришедшей на смену мимолетному влюбленному восторгу.

Вторая пара героев, посещающая чердак, – это Азалканов со своей невестой. Прототипами «бывшего мальчика» и грустного жителя чердака, затем миллионера, а позднее банкрота Азалканова становятся, на первый взгляд, несовместимые Лопухин и Треплев. Для Азалканова чердак – тоже место воспоминаний. На его памяти чердак был театром (вспомним театр Треплева в «Чайке»), а за поворотом повесился его отец (трансформация чеховского мотива об утонувшем сыне Раневской). Как выяснится позднее, в этом театре ставили «Вишневый сад». Именно здесь, на старом чердаке, Азалканов планирует провести свадебную церемонию со случайной девицей, найденной по объявлению. Для него вишневый кустик, который растет на чердаке, является чем-то очень важным, олицетворением надежды. Позже он заявляет об этом кусте: «Это не куст, Дунька, это вишня, это мой вишневый садик» [Слаповский, 2004]. Именно вишневый кустик позднее спасает Сашу от самоубийства. Хотя это уже и не целый сад, как у Чехова, но маленькая частичка света, способная сохранить жизнь.

Сквозным мотивом пьесы становится тщетное стремление сохранить верность мечте и идеалам юности. После того, как дом был разрушен, Азалканов возвращается и ищет свой вишневый куст: «Кустик. Вишневый кустик. Корешок. Найду, к тетке в деревню поеду, посажу этот корешок. Вырастет дерево» [Слаповский, 2004]. Так и остается для него желанием и мечтой вырастить из этого кустика настоящий вишневый сад. Маша перефразирует реплику Сони из «Дяди Вани»: «Мы отдохнем, Петр, мы отдохнем! Мы вспомним, что над головой есть небо!» [Слаповский, 2004]. Но гораздо чаще в речах персонажей звучит мотив несбывшихся надежд, все вокруг кажется призрачным: и прошлая любовь, и грядущая свадьба, и новый вишневый сад.

В пьесе можно встретить «двойников» многих чеховских персонажей. Однако, они переосмыслены иронично, их характеры отличаются от чеховских. Иван Иванович Воткин, с которым всегда что-нибудь случается, родственен не только дяде Ване, но и Епиходову, и Лопахину (чеховский купец сажает маки, Воткин грезит о плантациях тюльпанов). Родство обнаруживается даже с Раневской. Доброе слово, которое Иван Иванович находит для малолетнего Азалканова, заставляет вспомнить аналогичный эпизод с мальчиком Лопахиним и молоденькой Раневской. Другой «потомок» дядя Вани – Минусинский с его ущемленным самолюбием («Я в два раза его умней и в три раза талантливей! Всегда был!») и перечислением былых обид: «...Он был, видите ли, и главный режиссер, и главный актер, и вообще главный знаток театра – ровным счетом, ничего не смысля в театре! Я это поздно понял! Я верил ему!» [Слаповский, 2004].

Еще одной версией Лопахина оказывается Васенька. Он мнит себя хозяином новой жизни, неоправданно чувствует себя властным над жизнью остальных героев. В его репликах постоянно звучат нотки сарказма. Герой рассказывает о том, что его отец был мелким карманником и тунеядцем, а сам он становится владельцем дома при помощи криминала и нечистых

сделок. При этом он стремится научить других жить, сломать все, что он называет старьем, настроить сияющих небоскребов и заставить всех быть, по его пониманию, людьми. Как Лопухину безразличен вишневый сад (убыточный, с его точки зрения), так Васе представляется безразличным и чердак, как ностальгическое прошлое, и вишневый кустик, образ-символ вишневого сада и потерянной Родины, по которой многие герои пьесы искренне тоскуют. Вася же цинично собирается перестроить дом под ресторан со стриптизом, организовать что-то вроде дома терпимости, зовет на работу туда Машу и невесту. Раняевой, пытавшейся остановить Васю, тот грозит пистолетом. Это уже вызывает ощущение глумления над памятью предков, неуважение к своей земле, традициям, культурному и генетическому коду. Интересен выбор имени персонажа: автор называет его традиционным русским именем, однако оно звучит в уменьшительно-ласкательной форме (Васенька). Этим создается контраст между самоощущением героя как хозяина жизни и его подлинной сущностью, которую можно обозначить чеховским словечком «недотепа». У зрителя может возникнуть чувство жалости к герою, который не понимает того, что он делает. В конце пьесы Вася все же стреляет из пистолета и это вызывает обрушение дома. Однако люди остаются целы и невредимы, только вишневый кустик утрачен безвозвратно.

Несмотря на то, что в пьесе Слаповского акцентируются мотивы тоски и обреченности, автор, вслед за Чеховым, определяет ее жанр как комедию. А. Ю. Мережинская конкретизирует это обозначение, используя, по сути, жанровые характеристики чеховской пьесы: комедия с элементами трагедии и фарса [Мережинская, 2010]. Потенциально трагическое оборачивается фарсовым: взрывное устройство оказывается музыкальной шкатулкой, под звуки которой танцуют все герои; попытка Васеньки расстрелять окружающих отменяется пением «слаженного мужского хора»; после обрушения дома звучит музыка и все остаются невредимыми. Вместе с тем следует отметить и отличие: чеховский сад не получал иронического

освещения, тогда как у Слаповского садик подвергается иронической грусти и снижению.

А. Ю. Мережинская полагает, что пьесу А. Слаповского нельзя считать римейком «Вишневого сада», так как она представляет собой не переделку классики, а самостоятельное произведение, вступающее с предшественниками в сложный диалог и содержащее концепцию современности, проясняемую как раз этим диалогом [Мережинская, 2010].

Нам представляется, что «Вишневый садик» А. Слаповского можно назвать частичным римейком, потому что основной мотив первоисточника (вишневый сад) и основная сюжетная коллизия (потеря имения и сада, переход их к новому хозяину) в структуре произведения переживают новое идейно-художественное раскрытие и переносятся в современность. Оба произведения затрагивают темы утраты и ностальгии, преобразования, перемен, катастрофичности мира и социума. Своеобразной переключкой с Чеховым являются переживание неустойчивости, ощущение краха предыдущего мира, потеря идентичности.

Таким образом, «Мой вишневый садик» А. Слаповского содержит интертекстуальные связи с «Вишневым садом» и другими пьесами А. Чехова на уровне тем и мотивов, построения сюжета, характеров, поступков и реплик героев. Автор обращается к классике, чтобы ярче высветить «больные» проблемы современности, раскрыть трагизм человеческого существования в переходную эпоху, время утрат и преображений.

## **2.2. «Поспели вишни в саду у дяди Вани»**

### **В. Забалуева и А. Зензинова**

«Гетеротекстуальная драма» В. Забалуева и А. Зензинова «Поспели вишни в саду у дяди Вани» – пьеса-диптих. Это означает, что пьеса может быть воспринята двояко: и как единое целое, и как два самостоятельных, но взаимосвязанных между собой произведения, что зависит только от

творческого восприятия читателя. Заглавие легко делится на две части («Поспели вишни в саду» и «У дяди Вани») и ориентирует нас на два чеховских произведения: «Вишневый сад» и «Дядя Ваня». Вторичный текст вмещает большое количество отсылок к оригинальным. В то же время заглавие пьесы отсылает к дворовой («народной») песне о воровстве соседских вишен, что намекает читателю одновременно на снижение классики и заимствование из нее.

Первая часть имеет знаковый подзаголовок, обозначая сюжетную ситуацию как «интеллигентскую ссору времен русской революции». Этим подзаголовком как бы ставится упрек российской интеллигенции, которая не смогла уберечь страну от катастрофы и самоуничтожилась [Мережинская, 2010].

Данную пьесу часто рассматривают как римейк, соединяющий в себе две известных чеховских претекста [Гончарова-Грабовская, 2021, с. 10]. Однако интертекстуальные стратегии и приемы в двух частях современной пьесы различаются. Таким новаторским подходом авторы пьесы стремятся продемонстрировать множественность интерпретаций классических текстов, различные пути их модернизации и актуализации.

В первой пьесе жизнь чеховских героев продолжается в новом времени и в новом пространстве, такое домысливание претекста свойственно постмодернистским пьесам. «Поспели вишни в саду» – пьеса-сиквел, которая представляет собой продолжение «Вишневого сада». Временем действия становится пик гражданской войны, 1918 год. Происходит изменение социального статуса и рода деятельности персонажей чеховской пьесы. Соответственно времени, Раневская теперь становится бывшей помещицей, Лопахин – министром, Петя Трофимов – командиром бронепоезда. Однако сквозь новые амплуа проступают узнаваемые приметы: Раневская целуется с любовником, Петя ужасается этому разврату, Лопахин предлагает путь к спасению, Шарлотта показывает фокусы.

Некоторые привычные нам герои отсутствуют в новой пьесе, фигурируя лишь как внесценические персонажи, например, Аня, Варя, Фирс. Но одновременно возникают и новые, такие как бывший зять, а ныне любовник Раневской Жан Кретьен, или второстепенные персонажи из противодействующих политических лагерей – комиссар бронепоезда Недобейко с пародийно-оксюморонным именем Давид Голиафович, белочех и будущий писатель Ярослав (Гашек) и другие. В пьесе представлены трагические события, ее герои или участвуют в насилии, или становятся его жертвами.

В «Поспели вишни в саду» характеры пьесы Чехова претерпевают значительные изменения, которые состоят в гиперболизации и нарушении чеховского стиля и чувства меры, преувеличении отдельных черт в характере героев. Возникает ощущение, что переписывается даже не сам Чехов, а устойчивые представления о нем. Добавим, что Чехов упоминается в репликах персонажей как малоизвестный автор пьесы, отрывки из которой им показывают актеры. Его называют то ли Белочехов, то ли Красночехов, таким образом, фамилия писателя также представлена в революционном контексте. Подобная игра с фамилией классика может намекать на невежество и необразованность последующих поколений, о забвении классического наследия.

В сиквеле усматриваются черты пародии не только на «Вишневый сад», но и на все творчество писателя. Смыслом данного продолжения чеховской пьесы можно считать эксперимент на выживаемость, поставленный над чеховскими героями, проверка на их жизнеспособность в новых жизненных и театральных условиях. Епиходов начинает размышлять о том, что истинное неустройство народа начинается после потери доверия к государю императору Николаю II. Пищик же отвечает ему фразой древнего монарха Карла I, актуальной на все времена, что во всякой революции необходимо вовремя остановиться. Однако при всем этом Пищик

испытывает особое удовольствие от революции в силу того, что ему списались все его долги.

Для создания комического эффекта используются цитаты из текста классика. Так, например, вопрос Гаева: «Кого?» [Зензинов, Забалуев, 2006] в сиквеле Раневская объясняет тем, что брат запутался с детских пеленок в родительном падеже. Герои находятся в тюрьме, у них на глазах уводят в никуда других арестантов, но при этом Любовь Андреевна настроена довольно оптимистично: «Конечно, это тюрьма, но не какой-то застенок. С ними побеседуют, а после отпустят!» [Зензинов, Забалуев, 2006]. По ходу же пьесы выясняется, что тех двух арестантов закололи штыками. У Лопухина это вызывает паническое чувство и желание сбежать. Однако Гаев же возражает ему: «Зачем бежать? Куда бежать? Где еще мы найдем тюрьму с бильярдом и таких собеседников...» [Зензинов, Забалуев, 2006]

По сравнению с «Вишневым садом» Чехова ощущается снижение и лирической канвы пьесы, Любовь Андреевна рассказывает, что Аня совсем недавно умерла от тифа в Ярославле, а Варя ушла в монастырь и пропала без вести, поскольку монастырь сожгли и разграбили. Подобные сюжетные линии сгущают и драматизируют революционные перемены, подчеркивают их хаос и трагизм. Однако мать не особенно опечалена судьбой своих дочерей.

Лопухин в пьесе спасается благодаря своей прагматичности, он бросает других ради себя, что существенно снижает образ. Подобно классической пьесе, в произведении Зензинова и Забалуева трагическое и драматическое смягчается комизмом, но природа этого комизма отличает его от чеховского. Восприятие жизни в единстве светлого и мрачного, высокого и низкого, трагического и комического, мифологема смерти-воскресения трансформируются в постмодернистский, лишенный ценностной иерархии калейдоскоп. Так, знаменитый еврейский оркестрик из «Вишневого сада» теперь играет то Интернационал, то «Семь сорок», то революционный марш. По-прежнему прекраснодушный Петя уверен, что «Под его музыку мы весь

мир и весь этот век прошагаем, вот увидите!..» [Зензинов, Забалуев, 2006].

В «Вишневом саде» Чехова Лопахин предлагает вырубить вишневый сад, чтобы спасти имение, но владельцы усадьбы бездействуют. В сиквеле Лопахин предлагает побег, но герои пьесы не соглашаются с его решением. Внезапная смерть Раневской сводит на нет все усилия Лопахина. Естественная смерть героини контрастирует с насильственной гибелью многих жертв революции, так что Гаев вначале надеется, что это просто шутка. Однако в качестве финальной сцены этот эпизод первой пьесы напоминает смерть брошенного Фирса в пустом доме, которая сопровождается протяжным звуком лопнувшей струны в «Вишневом саде» Чехова.

Если в образах «обновленных» чеховских персонажей сочетание черт прежнего и нового все же позволяет говорить о некоторой сложности характера, то персонажи, отсутствующие у Чехова, представлены достаточно однопланово и окрашены сатирически. Например, комиссар бронепоезда Недобейко олицетворяет «железную руку» революции («Своей рукой пустил под молот революции. Ради революции никого не пожалею» [Зензинов, Забалуев, 2006]). На самом деле комиссар стремится к власти, используя революционные призывы и методы, устилая свой путь трупами.

Новым героем становится также француз Жан Кретьен, любовник Раневской. У него нет ни идей, ни иллюзий, он приспособливается к обстоятельствам и воспринимает трагические события со страхом и полным непониманием: «Вы дьеретесь мьжду собой, но при чьем здесь я?» [Зензинов, Забалуев, 2006]. Кретьен не способен на подлинные чувства и привязанности. Раневская становится его единственным талисманом в этой непонятной стране, его надеждой попасть на Родину, во Францию. Но Любовь Андреевна начинает сокрушаться, что их любовь может стать для мсье Кретьена могильным камнем, что их могут расстрелять как красные за то, что они буржуазия, так и белые за то, что они сидели с членами

демократического правительства. Тогда Кретьен требует, чтобы всех расстреляли, а его отпустили, так как он гражданин Франции и тут вообще ни при чем.

Пьеса Чехова заканчивается стуком топора по вишневому саду, передает ощущение тревоги и смены исторических пластов. Пьеса Зензинова и Забалуева с этого начинается. Продолжение жизненной истории чеховских героев ставит их перед главным вопросом: почему же случилась эта революционная катастрофа? Любовь Андреевна первопричиной и точкой отсчета считает гибель вишневого сада, Лопахин – смерть Фирса, Епиходов же полагает, что это его личная неудачливость перекинулась на судьбу всей страны. По сути, авторы пьесы иронически обыгрывают характерную особенность литературоцентристского сознания: поиски ответов на все вопросы в литературной классике. Как отмечает А. Ю. Мережинская, современные драматурги подводят к мысли, что «спусковой механизм» всех катастроф можно найти в «Вишневом саду» Чехова. Однако эта провокативная установка лишь активизирует читателя [Мережинская, 2010].

Парадоксальным кажется тот факт, что герои пьесы не очень-то стремятся выйти из своего тюремного заключения. Причина в том, что наверху, над этим подвалом, происходят массовые репрессии, убийства подозреваемых, происходит постоянная смена власти. Таким образом, символ Родины трансформируется из цветущего вишневого сада в холодный подвал тюрьмы.

В финале пьесы Шарлотта философски рассуждает о жизни и смерти. Ей кажется, что Раневская не уходила никуда, как и Аня с Варей. Живы также те люди, которых расстреляли, «...и божественная революция осеняет нас своей классовой благодатью» [Зензинов, Забалуев, 2006]. Заключительный эпизод, когда умершую Раневскую накрывают сорванным театральным занавесом, окончательно разрушает границы между жизнью и смертью, искусством и реальностью, сценой и зрительным залом, актерами и зрителями. Актеры в костюмах из «Дяди Вани» и обитатели тюремного

подвала на равных смотрят друг на друга; и те, и другие могут оказаться иллюзией, но имеют право на существование. По словам Пети, «Пусть иллюзия. Не всякий имеет смелость смотреть ей прямо в глаза» [Зензинов, Забалуев, 2006].

Вторая часть пьесы объявляется как представление в честь Раневской и представляет собой набор из четырех сцен-скетчей, интерпретирующих текст «Дяди Вани». При этом герои первой пьесы периодически смотрят вторую. Абсурд, куклы, Брехт, комедия дель арте – этим авторы демонстрируют жизнь пьесы Чехова в разных театральных эстетиках, предлагая новое испытание «на прочность», смелый театральный эксперимент. Порой этот эксперимент над классикой доведен до абсурда, что отражает авторское отношение к такого рода модернизациям.

### **2.3. «Вишневый сад продан?» Н. Искренко**

Данная пьеса представляет собой яркий пример постмодернистской литературы, предлагая фрейдистскую трактовку чеховской пьесы. «Психоаналітична теорія Фрейда мала значний вплив на подальший розвиток та розширення психоаналітичного дискурсу» в литературе постмодернизма и, в частности, в творчестве Н. Искренко [Антологія...2001]. Персонажи озабочены удовлетворением своих сексуальных потребностей, но время от времени вспоминают о вишневом саде и пытаются понять, чем же он является на самом деле. Так, Раневская спрашивает: «Ах, сад. Я совсем забыла. Кажется, это символ духовности?» [Искренко, 1993]. Аня отвечает матери, что сад – это просто участок земли, на котором растут деревья и кусты, по крайней мере, так написано в энциклопедическом словаре. Варя же, напротив, называет сад Эдемом, упоминает также о Гефсиманском саде, в котором Христос пребывал накануне своих крестных мук. Петя утверждает, что сад – символ плодородия и питательности, вспоминает о богине Деметре. Так сад выступает в пьесе многозначным символическим образом.

Система персонажей пьесы совпадает с чеховской, тогда как сюжетные ситуации и поведение героев – лишь частично. В повествовательном отношении пьеса Н. Искренко смонтирована по принципу монтажа реплик чеховского «Вишневого сада», произносимых вразнобой. При этом персонажи порой переключаются на текст другой роли, обнажая условность театрального действия. Раневская начинает рассказывать о своей судьбе, Аня же замечает: «Мама, перестань, что ты такое говоришь. Это же текст Шарлотты, гувернантки» [Искренко, 1993].

В пьесе Искренко обнаруживаются приметы римейка: присутствуют цитаты из поэзии XX века (Маяковского, Цветаевой), звучат популярные песни советских времен и упоминаются послечеховские реалии (например, девушка с веслом в городском саду).

Центральным героем пьесы становится Лопухин, чей образ максимально видоизменен – вплоть до мистической и «приапической» характеристик. При первом появлении он представляется Раневской, рассказывая, что он именно тот пятнадцатилетний мальчик с окровавленным носом, которого отец ударил кулаком по лицу и которого утешала молоденькая Любовь Андреевна (рассказ из первого действия чеховского «Вишневого сада»). Тут и Раневская, и девушки замечают, что у Лопухина на лице кровь. После удара грома на мгновение возникает обезображенное, окровавленное лицо Лопухина – маска вампира с клыками. Контур Лопухина-вампира проступает и в последующих эпизодах. Раскаты грома повторяются неоднократно, возможно, выступая аналогом звука лопнувшей струны, который раздавался в чеховской пьесе. Этот звук предзнаменовывал трагедию, потерю вишневого сада, прощание с безвозвратно уходящим прошлым, он звучал в конце пьесы, разграничивая собою прошлое и будущее. Так и в конце пьесы Искренко Лопухин при новом ударе грома вновь предстает в образе вампира. С криком «Вишневый сад теперь мой!» [Искренко, 1993] он выходит в свой сад, деревьями которого стали соблазненные им женщины. Если чеховский купец звал всех смотреть, «как

Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья!» [Чехов,1975], Лопахин Искренко восклицает: «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин трахнет по вишневому саду» [Искренко,1993]. В обоих случаях сад переходит в полное владение Лопахина. В конце пьесы Искренко Лопахин добивается того, что ему уже не нужно покупать сад, он получает его в свое полное и однозначное владение после обладания всеми женщинами. Мифологический подтекст пьесы акцентирует гипертрофированное сексуальное и женское начало с элементом сакрализации. Так, образ Раневской вызывает евангельские ассоциации: омовение ног, поцелуй «Иуды», истязание, преображение.

#### **2.4. «Чтение карты наощупь» Д. Бавильского**

Пьеса «Чтение карты наощупь» Д. Бавильского также является яркой демонстрацией постмодернистской интертекстуальности. Это пьеса-приквел и пьеса-кроссовер [Васильев, 17]. В ней сохраняются чеховские персонажи и отношения между ними, но действие происходит в Париже. Сюжетная ситуация предваряет и возвращение Раневской на родину, и написание «Вишневого сада». Происходит некая игра с чеховскими текстами, поскольку размывается грань между литературой и реальностью, а в пьесе, ориентированной на «Вишневый сад», появляются и герои из других чеховских пьес, например, Тригорин из «Чайки» (произведение, в котором смешиваются персонажи или локации различных произведений, исследователи называют кроссовером). Бавильский стирает границу между пьесами Чехова, додумывает эпизоды, дает новую трактовку героям.

В конце пьесы драматический текст разрушается и на сцену выходит сам Чехов: «Выясняется, что Чехов и Раневская едут некоторое время вместе. Чехов едет из Ниццы, где работал над какой-то новой пьесой» [Бавильский, 1997]. Однако образ Чехова сильно снижен. Он представлен как человек развязный, окруженный свитой, рассказывающий окружающим и о

творческих замыслах, и о своем визите к гейше (цитируется частное письмо Чехова). Чехов делает Раневской комплименты и делится замыслом сюжета новой пьесы. Раневская просит драматурга дать героине ее фамилию. Окончательно доводя ситуацию до абсурда, Бавильский вкладывает в уста Чехова цитату из статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература»: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя».

В тексте пьесы присутствует и метатекстуальный компонент. Автор постоянно подчеркивает, что он «неумелый писатель», признается, что не в состоянии написать реплики по-французски: «говорила мне мама – "учи, Дима, язык, учи – пригодится"» [Бавильский, 1997]. Драматург обращается к читателю/зрителю: «Ну, еще, конечно, капелька воображения», предлагает вспомнить «костюмированные фильмы на исторические темы» или финальную сцену «Дамы с камелиями» и «Травиаты». Используя такого рода реплики и комментарии, автор стремится продемонстрировать некую пародию на современного писателя и читателя. Читателю непонятна классика, а писатель, пытается донести до читателя смысл и атмосферу классического текста, однако это подается в ироническом смысле. Герои также путаются в классических произведениях: «Я такой роман ... читала – «Записки из мертвого дома Пушкина» [Бавильский, 1997].

Название самой пьесы тоже оказывается неслучайным, подчеркивается, что нынешнее поколение как будто читает классику «наощупь», словно находясь во тьме, вслепую.

Вишневый сад в пьесе Чехова становится образом-символом, воплощающим ностальгию по прошлому, ушедшее счастье, культурную память, а их разрушение – тревожные перемены. Гибель сада свидетельствует о том, что время его прошло. Старая жизнь безвозвратно утрачена. Бавильский в своей пьесе как будто продолжает мысль Чехова, сравнивает Россию с цветущим садом: «Сад... продают? Продали? Я еще не знаю, но... Это будет пьеса о расставании...» [Бавильский, 1997] Чехов Бавильского характеризует свое новое сочинение как пьесу о расставании не

только с прошлыми амбициями и иллюзиями, но и с любимыми. На что свита, выполняющая роль хора, молниеносно отвечает ему: «С любимыми не расставайтесь» [Бавильский, 1997] Эта цитата отсылает к стихотворению А. Кочеткова «Баллада о прокуренном вагоне». Такого рода аллюзий на современность в пьесе множество: Аня напевает песню Окуджавы, Шарлотта заявляет, что ей больше по душе Высоцкий, Раневская критикует брошюру Тригорина «Как нам обустроить Россию?», название которой отсылает к известному эссе А. Солженицына и т.д. Таким образом, пьеса обнаруживает черты римейка.

Финал пьесы вносит неожиданно трагическую ноту. Прощаясь с Раневской, Чехов роняет фразу: «Как не хочется умирать», а затем произносит свою предсмертную реплику: «Давно я не пил шампанского». Раневскую встречают персонажи «Вишневого сада», а поезд с Чеховым идет дальше, в вечность, бессмертие или забвение – выбор оставлен читателю.

В произведении Бавильского происходит игра с чеховским текстом, с актуальностью творчества Чехова, с авторитетом писателя. Здесь можно усмотреть элементы негации, своеобразного постмодернистского протеста против Чехова, стремления освободиться от авторитетов.

## **2.5. «Русское варенье» Л. Улицкой**

Пьесу Людмилы Улицкой «Русское варенье» можно считать комедией с элементами фарса. Улицкая писала о том, что, безмерно любя Чехова, она при этом не любит его пьес. Ремейк «Русское варенье» стал своеобразным диалогом с классиком. Пьеса состоит из трех действий без антрактов, она как будто «сварена», по словам автора, из двух чеховских сюжетов («Три сестры» и «Вишневый сад»), переполнена переосмысленными чеховскими героями, образами и мотивами.

Действие происходит на старой, разваливающейся даче. Участок, размером с гектар, находится именно на том месте, где ранее находился

чеховский вишневый сад. Обитатели дачи – Лепехины, по всей вероятности, потомки Ермолая Лопахина, поскольку они получили ее в наследство от академика Ивана Ермолаевича Лепёхина, селекционера и сталинского лауреата. По списку персонажей и месту, где происходят основные события, пьеса похожа на чеховскую, а вот проблематика сосредоточена на быте. Сама дача ветха и нуждается в ремонте, по сюжету пьесы постоянно возникают бытовые трудности. Гаснет свет, случился пожар, отключили воду, прорвало канализацию – и это еще далеко не полный список проблем, которые возникают в этом старом доме. Как чеховские персонажи то мечтали о работе, то мучились от нее, так и Наталья Ивановна, мать нынешних трех сестер, является единственным человеком, который пытается заработать на жизнь для всех. Она переводчик, и характерный звук пишущей машинки выступает своеобразным лейтмотивом произведения: «Я перевожу как машина... Сотни книг, сотни! Я переводила с французского, с итальянского, даже и испанского, которого совершенно не знала!» [Улицкая, 2008]. Семейство живет на переводы Натальи Ивановны и на деньги, которые они выручают от сдачи квартиры в Москве. Молодое же поколение дачников Лепехиных особо ничем не занято: Варвара рассуждает о гибели страны, средняя дочь Елена практикует йогу и встречается с Семеном, человеком «простым». Муж же Елены никак не может сесть за работу: как только он садится, электричество выключают.

В первом действии упоминается портрет Чехова в гостиной старой дачи. Подобно чеховскому дяде Ване, Наталья Ивановна начинает горько сокрушаться о том, что ее молодость прошла, ушли лучшие годы ее жизни, а это значит, что жизнь пропала. Однако старший брат Андрей Иванович не поддерживает ее: «Если ты так будешь ныть, то и старость пропадет» [Улицкая, 2008]. Здесь возникает отсылка к разговору Любви Андреевны и Гаева в «Вишневом саде» – мотив ускользающего буквально сквозь пальцы времени и скоротечности жизни, извечный вопрос «что делать?», становящийся лейтмотивом.

При всем обилии бытовых проблем, никто не продает дачу, хотя она стоит на красной черте, в поселке, нуждающемся в реконструкции и все соседи уже приняли решение съехать. Как в пьесе Чехова, герои должны принять решение. Семен говорит: «Что делать, что делать... Продавать эту дачу надо. Сгнила вся. Вон, Левинсоны продали. И академик Тришкин» [Улицкая, 2008]. Однако, когда Ростислав предлагает съехать с дачи и обменять ее на «совершенно новый коттедж», он встречает в ответ гул негодования. Все в один голос отвечают ему, что это невозможно: и Наталья Ивановна, и Андрей Иванович, и Мария Яковлевна, и Варенька с Лизой. В частности, Лиза отвечает брату: «Ну, брательник, ты даешь! Да кто же из такой сладкой помоечки уедет? Никогда в жизни! Только в Амстердам!» [Улицкая, 2008]. Так Ростислав в пьесе Улицкой выступает в роли чеховского Лопехина.

Лепехины морально не готовы что-то менять: Наталья Ивановна привязана к имению, средняя дочь ее Елена удивлена предложением брата (хотя позже уже не прочь переселиться), идейная Варенька печется о судьбе старой дачи, сравнивая ее с судьбой родины. Учитывая все эти мнения, Ростислав понимает, что этот вопрос так просто не решить и все пока должно оставаться так, как раньше. Однако в какой-то момент он принимает решение больше финансово не помогать семье, и теперь они должны как-то сами содержать себя. Варенька ощущает все происходящее как настоящую катастрофу и пессимистически оценивает перспективы дальнейшего развития страны: «И через миллион лет она будет все та же!» [Улицкая, 2008].

Повторяющаяся дважды фраза «Живем в таком климате, того и гляди снег пойдет!» взята из «Трех сестер» А.П. Чехова. Особенно она актуальна для Лепехиных, которые перебрались из обгоревшей, но еще «вполне живой» дачи на участок. Далее следует описание их нового быта. Варя предлагает Лизе освятить яблок в честь Преображения, но Лиза сообщает ей, что яблони спилили как раз две недели назад, так как они уже давно пропали. Мария

Яковлевна организывает трех сестер и варит с ними настоящее русское варенье на продажу, по десять долларов за баночку, которые французская подруга Елены обещает поставлять в «шикарный парижский магазин». Правда, в варенье обнаружиласьдохлаямышь, а потом оно забродило.

По ходу пьесы герои постоянно ощущают непонятную вибрацию, подземные толчки: «А вы не чувствуете, Наталья Ивановна, как будто немного трясет... Вибрация какая-то...» [Улицкая, 2008]. В финале Ростислав объясняет, что как раз под дачей, под землей, встретились два тоннеля метро, и что им всем нужно переезжать, поскольку прежний уклад обречен. Утрата семьей Лопахиных дачи соотносима с вырубкой чеховского вишневого сада.

Варя сокрушается, Ростислав же, напротив, на вершине триумфа: ведь здесь теперь будет «Диснейленд», сотни туристов, аттракционы, концерты, пруд с искусственным островом, хрустальные мосты! (вспомним лопахинское: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь» [Чехов, 1975]). В конце на пустой сцене остается один только Ростислав с последним деревом, которое сохранилось от бывшей усадьбы. На нем осталась забытая кошка, как Фирс в «Вишневом саде»: «Бедное животное. Забыли...» [Улицкая, 2008].

Герои и ситуации пьесы «Русское варенье» вызывают устойчивые ассоциации с произведениями Чехова, встречаются и реплики-лейтмотивы из чеховских пьес. Таким образом, в пьесе Людмилы Улицкой можно обнаружить черты римейка, но в то же время она является самостоятельным произведением.

## **2.6. «Вишневый ад Станиславского» О. Богаева**

В пьесе О. Богаева «Вишневый ад Станиславского» (2010) автор проявляет по отношению к творчеству Чехова другой подход. Трансформация начинается уже с заглавия пьесы: «сад» меняется на «ад». В

пьесе описывается подготовка к постановке на сцене нового спектакля «Вишневый сад». Центральной фигурой становится режиссер. Завтра будет премьера, на сцене уже присутствует декорация вишневого сада, однако в пьесе она представляет собой холодный, пустой, страшный «марсианский ландшафт» (это декорация к пьесе Треплева в «Чайке»). Актеры и обслуживающий персонал с трепетом ожидают режиссера, он приходит и сразу задает вопросы: «Где гильотина для Фирса?», «Где чучело Чехова?» [Богаев, 2010]. Такой сценический реквизит дает понять зрителю, каковы намерения постановщиков. Господин Флягин возмущается тем, что русский театр превратился «в дикий могильник эпохи бесстыдства». В афише кто-то заменил «Вишневый сад» на «Вишневый зад», и это объясняют тем, что дух Чехова бродит. Режиссер (которого зовут Константином Сергеевичем, как Станиславского) и труппа в постоянном конфликте, они общаются между собой сниженной нецензурной лексикой, обсуждая текущие проблемы и состав театрального коллектива. Режиссер хочет создать великий и гениальный спектакль. Он уверен, что в этом ему поможет сам Чехов, писателя он считает гениальным и современным, но тексты Чехова, по его мнению, подобно «письменам древних шумеров», непонятны и нуждаются в расшифровке. Режиссер полагает, что Чехов страдает в загробной жизни от того, что он никем не понят: «Как жаль, что мы не имеем возможности лично встретиться с ним, он бы многое нам открыл...» [Богаев, 2010].

Далее следует абсурдная сцена, когда внезапно появившийся на сцене «Робкий», муж Афиногеновой, не имеющий к театру никакого отношения, несколько раз бьет режиссера ножом в бок и в живот. После этого все решают житейские вопросы и вспоминают театральное прошлое, не обращая внимания на стонущего и просящего помощи режиссера или обсуждая цвет его крови. Далее следует буквализация метафоры: Корнеев сообщает, что за годы своего служения он съел уже двенадцать режиссеров разнообразных дарований и талантов и готов съесть тринадцатого. Появляется мясник с разделочным топором, и присутствующие готовы принять участие в

пожирании. Только с появлением директрисы, сообщившей, что театр приглашен на зарубежные гастроли, режиссеру приносят воду, бинтуют рану, усаживают в инвалидное кресло. Эта сцена материализует творческие муки режиссеров, попытки воплотить желаемое в действительность, тяжесть ограничений и цензуры. Актеры выходят на сцену и начинается репетиция первой сцены.

У режиссера возникает новаторская идея прочитать текст Чехова справа налево. Используя метод семиотической деконструкции, автор разрушает чеховский текст, превращая его в набор звуков, в симулякр. Происходит полная деконструкция пьесы Чехова, смысл лишается своей конкретности, и пьеса превращается в набор букв. Актеры играют пьесу, в которой чеховский текст читается задом наперед. Задумка режиссера проявляется в интерпретации текста Чехова: сад в пьесе великого писателя выступает в роли уходящей гармонии прошлого, а Богаев превращает его в «ад». Таким образом драматург лишает знак своего первоначального значения, превращает его в симулякр и перевертыш. «Вишневый сад» претерпевает двойную деконструкцию: сначала превращается в «Вишневый зад», а потом уже в «Вишневый ад».

Драматург создает метатекстуальную пьесу, в которой раскрыт процесс создания спектакля. Поэтому режиссер, как автор постановки, занимает такое весомое место в системе персонажей. В пьесе материализуются еще два автора: А. П. Чехов и К. С. Станиславский. Они бессмертны, поэтому находятся в ином мире, наблюдая за происходящим сверху.

Режиссер постоянно сокрушается, что наука уже давно открыла новые формы жизни, а вот в русском театре все «тоска, как на погосте, и мертвые камни с великими именами» [Богаев, 2010] Режиссер призывает к поиску новых образов, символов, побуждает всех к поиску новых форм. Он торопится, боится умереть, теряет сознание. Афиногенова зашивает ему горло иголкой с ниткой. Все спрашивают у друга режиссера, театрального

художника, что делать? Художник отвечает, что нужно продолжать репетировать и режиссера может спасти только театр.

На верхней галерее вдруг появляется Чехов, рядом со Станиславским, возле которого стоит его плачущий ангел-хранитель. Все трое смотрят вниз. После того, как расступилась толпа, оказалось, что тело режиссера истерзано и он мертв. Его предлагают отнести туда, где уже лежат Кафрос и Толстоногов (прозрачная аллюзия на режиссеров Эфроса и Товстоногова). Чохманда признается в убийстве и ненависти к режиссерам: «Чудовища, самодуры, подонки, тираны!!! Я их убивал, убиваю и буду мочить!» [Богаев, 2010]. После Чохманды все актеры один за другим начинают признавать свою вину в смерти режиссера. Поднялся крик, шум и гам, и оперативнику пришлось выстрелить вверх, чтобы всех успокоить. Именно в этот момент режиссер вдруг оживает и встает на ноги, ко всеобщему изумлению. Выясняется, что к его оживлению «приложил руку» Чехов, решив дать режиссеру последний шанс. Так автор становится всемогущим демиургом. Однако спасти режиссера не удастся. Чиновники аннулируют контракт, отстраняют режиссера от работы, а актеры добивают его. Новый режиссер хочет поставить новую современную пьесу под названием «Вишневый ад».

В конце пьесы возле умершего режиссера сидит ангел-хранитель. Буквально на одно мгновение та самая декорация, которая фигурирует в начале пьесы как мрачная и марсианская, превращается в апрельский сад с живыми птицами. Затем все исчезает, словно обман и мираж. Наступает холод, темнота, лишь слышатся шаги в пустом зале, наполненном тихим плачем.

Пьеса Богаева была написана под впечатлением от газетной статьи о том, как в московском театре труппа «съела» очередного главного режиссёра. В одном из интервью автор пьесы так охарактеризовал суть театрального мира: «Режиссеры – людоеды, зрители – дикие звери, а актёры – жертвы амбиций первых и незатейливых в массе своей пристрастий вторых». Театр предстает как явление амбивалентное: «Театр вообще жуткое место, где

наивные иллюзии соседствуют с запредельной жестокостью и безграничным цинизмом. Но в театре есть и необъяснимые секунды счастья, ради которых мы смиряемся со всеми странностями» [Богаев, 2010].

Так, мы можем провести параллель с «Вишневым садом» Чехова. Если в пьесе Чехова сад являлся воплощением уходящей гармонии, был овеян ностальгией и светлой грустью, то Богаев превратил «сад» в самый настоящий «ад». И если чеховская пьеса была все-таки комедией с элементами фарса, то пьеса Богаева создает глубинное ощущение настоящей и безнадежной трагедии.

## **ВЫВОДЫ К РАЗДЕЛУ 2**

Таким образом, мы можем сделать вывод, что даже ниспровергатели творчества Чехова используют его художественный язык в современной драматургии. Но театр в наше время требует эксперимента, ориентируясь на зрительские потребности. Каждый автор отображает свой индивидуальный взгляд на мир, где-то сравнивая, где-то противопоставляя свое мироощущение чеховскому, но при этом освобождаясь от правил и канонов. Классическая модель мира имеет достаточно четко ограниченные этические и эстетические границы, которые размывают авторы «новой драматургии».

В произведениях современных драматургов мы находим интертекстуальную игру с Чеховым, полемику с литературной традицией. Анализ использования чеховских культурных ходов представителями постмодернизма, характера их применения позволяет уяснить формы восприятия и степени трансформации творчества Чехова современными авторами. Восприятие это колеблется от попыток понимания и осовременивания до полной негации. В новых произведениях прослеживается полемика или диалог не только с Чеховым, но даже со своим представлением о нем. Побуждают к таким формам особенности чеховского текста: открытость смысла, недосказанность, отсутствие четко выраженной

авторской позиции, авторского диктата. Чехов оставил в своей пьесе пространство для размышления, приглашение к диалогу, вдохновляя на сотворчество.

Вопрос о месте и роли «новой драматургии» в литературном процессе не получил в критике однозначного разрешения. Перенасыщенность экспериментами с литературной формой, попытка осовременить чеховских героев и сюжеты зачастую мешают концептуальному восприятию произведения. В то же время поиск новых форм необходим для дальнейшего развития драматургии. Создается впечатление, что современные представители постмодерна на прочном чеховском основании увлеченно ведут бурный и долгий диалог настоящего с прошлым, который не имеет конца.

## ВЫВОДЫ

Чехов стал последним классиком XIX века и писателем переходного периода. Его справедливо считают предтечей модернизма и постмодернизма. Чеховский «след» постоянно обогащает современную драматургию, писатели конца XX – начала XXI веков вступают с ним в интертекстуальный диалог. Наличие множественных интерпретаций произведений Чехова лишний раз подчеркивает тот факт, что писатель продолжает оставаться значимой и знаковой фигурой в литературе.

Современная эпоха сохраняет произведения писателя в своем идеологическом и культурном кругозоре, трансформируя идеи, темы и образы для создания новых текстов. Однако, если у героев Чехова возникает страх потери смысла жизни, общей идеи и измены самому себе, своему творческому началу и призванию, в произведениях современных драматургов деконструкция чеховского текста вызывает своеобразную деконструкцию психики, отражающую безыдеальное мироощущение современного человека, демонстрирующую его болевые точки и слом. Таким образом, герои современных пьес представляются более одинокими, отчужденными, потерявшими самих себя и свое место в этом мире, они парализованы социальным и инстинктивным страхом.

«Вишневый сад» Чехова является прецедентным текстом для современных драматургов. Диалог современной литературы с классикой протекает в русле глобального пересмотра традиционных идейных и художественных ориентиров, но далеко не всегда их опровержения. Современная драматургия осмысливает удивительно повторяющуюся, похожую на события столетней давности новейшую историю нашего времени, глядя на нее сквозь призму Чехова, используя инструменты, созданные классиком, его культурный код. Художественные открытия Чехова восприняты и преобразованы в пьесах «Мой вишневый садик» А. Слаповского; «Вишневый сад продан» Н. Искренко; «Вишневый ад

Станиславского» О. Богаева; «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова и В. Забалуева; «Чтение карты наощупь» Д. Бавильского; «Русское варенье» Л. Улицкой. В большинстве из этих произведений отсылка к чеховскому творчеству дается уже в названии, задающем тон всей пьесе.

Почти все вышеперечисленные произведения оказались частичными римейками чеховского «Вишневого сада». Драматурги создавали их с расчетом узнаваемости претекста. Важной темой данных произведений стала тема потерянного поколения, утраты памяти и национальной идентичности, неспособности сохранить достояние предков, неуважительное и насмешливое отношение к этому наследию. Каждый автор предлагает свою модель использования чеховского текста: сиквел, приквел, кроссовер, фрейдистская и мистическая версии. Практически во всех произведениях присутствуют элементы негации и деконструкции.

Воздействие пьес классика отразилось в организации действия, использовании подтекста, строении диалогов, использовании прямых цитат, системе символов и мотивов, типе конфликта, открытых финалах, в свободном экспериментировании, обновляющему литературу и др. Изучение этих произведений оказывается продуктивным в свете теории вторичных текстов, отличительными чертами которых являются цитатность и «производность». Вторичные тексты, как правило, актуализируют, упрощают, трансформируют и деконструируют тексты первичные, пытаются оспорить их авторитетность и каноничность.

Например, Д. Бавильский в «Чтении карты наощупь» размышляет о восприятии классической литературы нашим современником – по аналогии с тем, как человек, не знающий местности, изучает ее по карте, да еще и вслепую. Эта мысль звучит и в названии пьесы. Для большинства современных читателей классическая литература не соответствует их эстетическому и жизненному опыту, поэтому Бавильский переходит в игровую форму. Разрушая чеховский текст, драматург дает ему новую

интерпретацию, но эксперимент, имеющий цель уйти от классики, приводит автора к своеобразной борьбе с Чеховым, к полемике с ним. Бавильский считает, что чеховская недосказанность и полутона в наше время неуместны. Это образец негации.

У О. Богаева критический пафос направлен на актерскую среду. Автор пьесы «Вишневый ад Станиславского» видит падение нравственности и чрезмерное сосредоточение на бытовых условиях. Он также ведет диалог с читателем в игровой форме, но пытается соединить русский психологический театр с европейским театром абсурда. Из такой установки вытекает шоковый характер пьесы, жестокие театральные сцены, балаганность. Шоковый характер пьесы отражает и ее название, где слово «сад» заменено на «ад».

Л. Улицкая в «Русском варенье» пытается показать, как бы повели себя герои чеховской драмы, если бы они жили сегодня. Автор пытается переосмыслить поэтику чеховского текста, утрируя черты персонажей и ситуации, доводя финал до гротеска, но сохраняет чеховское неосуждение поступков героев, развивает проблему драмы русской интеллигенции, а также поднимает проблему одиночества человека в стремительном круговороте современной жизни. Эти рассуждения задают более высокую планку, сближающую читателя с классикой.

В частичном римейке А. Слаповского чеховские образы «съезживаются» до мелкого, незначительного: вишневый сад превращается в кустик, каким-то чудом проросший из крыши, усадьба преобразуется в пыльный чердак, хотя герои оказываются все теми же «недотепами». Если у Чехова в «Вишневом саду» звучит ностальгия по прошлому, то Слаповский поддержал тему ностальгии, перенаправив ее на будущее, потому что настоящее вызывает уныние, чувство безысходности.

Н. Искренко деконструирует «сакральный» текст пьесы Чехова. При переосмыслении и разрушении этого текста рождается экспериментальная пьеса, созданная под влиянием философии Фрейда, с ярко выраженной

сексуальной окраской. Она разрушает традиционные моральные, аксиологические, эстетические нормы.

А. Зензинов и В. Забалуев, как бы играя со временем, переселяют чеховских героев в другую эпоху, испытывая их на выживаемость. Они пытаются увести читателя от шаблонного, общепринятого восприятия Чехова, изменить отношение к нему как к известному и признанному классику. В сюжетных ситуациях пьесы трагическое нагнетается, а комическое гиперболизируется, доводится до абсурда, однако обнажение театральной условности, иллюзорности происходящего на сцене нивелирует эти тенденции.

Краткость, недосказанность чеховских текстов, смысловые паузы, подтекст новое поколение драматургов наполняет своими смыслами, интерпретирует по-своему. Осовременивание чеховских героев оборачивается их снижением и упрощением. Появление самого Чехова в качестве героя пьесы («Чтение карты наощупь» и «Вишневый ад») снижает и образ писателя, ставит его в один ряд с героями. Отрицание и деконструкция Чехова, игровое отношение к его творчеству в очередной раз демонстрирует повышенный интерес к писателю, подчеркивает его актуальность.

Интертекстуальность стала одной из важнейших черт поэтики современной драматургии. Авторы стремятся преодолеть авторитетное давление классицизма, используя ее как часть текста культуры и материал для создания новых текстов. Современные, зачастую эпатажные, вариации на чеховские темы по-своему продлевают жизнь классических пьес.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. П. Чехов. Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. Москва: Просвещение, 2011. 695 с.
2. Абабина Н. В. Литературно-художественные поиски переходного времени (конец XIX–начало XX веков). А. П. Чехов, И. А. Бунин, А. И. Куприн: [монография]. Одесса: Астропринт, 2015. 204 с.
3. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття: слово, знак, дискурс. За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., допов. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
4. Бавильский Д. Чтение карты наощупь. URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/bavilsky.html>
5. Багдасарян О. Вторичные формы в современной драматургии: стратегии трансформации классики («Чтение карты наощупь» Д. Бавильского – «Вишневый сад продан?» Н. Искренко) // Toronto Slavic Quarterly. 2013. № 44. С. 101–111.
6. Багдасарян О. Ю. Теоретические подходы к изучению вторичных текстов // Филологический класс. 2014. № 1 (35). URL: <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/684/1/flks-2014-01-20.pdf>
7. Багдасарян О. Ю. Чехов XXI века: пересоздание драматургии классика в современной драматургии России и Словакии // Уральский филологический вестник. 2015. № 2. С. 71–83.
8. Беневолонская Н.П. Литературно-эстетические корни русского постмодернизма. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С.4.
9. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: Становлення понять, тлумачення термінів, систематика. Тернопіль: Видавець Стародубець, 2003. 36 с.

10. Богаев О. Вишневый ад Станиславского. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2010/8/vishnevyj-ad-stanislavskogo.html>
11. Богаев О. Театр – жуткое место: режиссеры – людоеды, зрители – звери, а актеры – жертвы. URL: <https://ekaterinburg.bezformata.com/listnews/teatr-zhutkoe-mesto-rezhisseri/10457959/>
12. Васильев С. Драма-римейк: теоретична рефлексія, особливості функціонування, поетика жанру // Вісник Одеського нац. ун-ту. Філологія. 2018. Т. 23. Вип. 1 (17). С. 23–38. URL: <http://philolvisnyk.onu.edu.ua/article/view/236482>
13. Васильев С. М. Жанрова специфіка драми-приквелу // Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. / редкол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. Вип. XXI. Дніпро: Ліра, 2017. С. 166–175.
14. Гловінський М. Інтертекстуальність // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
15. Голубков М.М. Рубеж веков глазами современника. Опыт историко-литературного описания. 2006. URL: <http://transformations.russian-literature.com/rubezh-vekov-glazami-sovremennika>
16. Гончарова-Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века: учебное пособие. Москва: Флинта-Наука, 2006. 280 с.
17. Гончарова-Грабовская С. Я. Современная русская драматургия. Конец XX – начало XXI в. Минск: Вышэйшая школа, 2021. 271 с.
18. Гордович К. Д. Обращение современных авторов к мотивам «Вишневого сада» // Чеховские чтения в Ялте: сб. науч. тр. / под ред. О. О. Пернацкой. Вип. 23: Изучение чеховского наследия на рубеже

- веков: взгляд из XXI столетия. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2019. С. 122–131.
- 14 Громова М. И. Русская драматургия конца XX начала XXI века: учеб. пособие. Москва: Флинта: Наука, 2005. 368 с.
- 15 Громова М. И. Русская современная драматургия: учеб. пособие. -3-е изд., стереотип. Москва: Флинта: Наука, 2003.  
<https://4italka.su/dramaturgiya/369419/fulltext.htm>
16. Доманский Ю. В. Вариативность драматургии А.П. Чехова. Тверь: Лилия принт, 2005.
17. Забалуев В., Зензинов А. Пospели вишни в саду у дяди Вани: гетеротекстуальная драма. URL: <https://online-knigi.com.ua/page/60271>
18. Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики // Новое лит. обозрение. 2004. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remejki-ili-ekspansiya-klassiki.html>
19. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение. Москва: Наука, 1988. 384 с. URL: <http://teatr-lib.ru>
20. Искренко Н. Вишневый сад продан. URL: <http://www.vavilon.ru/texts/iskrenko2-4.html>
21. История русской литературы 19 века (вторая половина) / под ред. проф. Н. Н. Скатова. Москва, 1991. 512 с.
22. Катаев В. Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. Москва: МГУ, 2002. 252 с.
23. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. URL: <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/kataeva-literaturnye-svyazi-chehova/index.htm>
24. Катаев В. Б. Чехов плюс: Предшественники, современники, преемники. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 392 с. URL: <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/kataev-chehov-plyus/chehov-metadramaturg.htm>
25. Кораблева Н. Интертекстуальность литературного произведения: учеб. пособие. Донецк, 1999. 28 с.

26. Корнєєва Л. Л. Кросс-опусний художній світ: до необхідності дефініції терміну // Література та культура Полісся. Т. 91, № 10. 2018. С. 288-295. URL: <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/773/1/26.pdf>
27. Крестева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. Москва: РОССПЭН, 2003. 454с.
28. Ларионова М. Ч. Звук лопнувшей струны в свете фольклора // Изв. Южного федерального ун-та. Филологические науки. 2009. № 2. С. 39–47. URL: <https://philoljournal.sfedu.ru/index.php/sfuphilol/article/view/274?articlesBySameAuthorPage=2>
29. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. С. 58-78.
30. Любимцева-Наталуха Л. Н. Драматургический ремейк в русской литературе рубежа XX–XXI веков: типология, жанр, поэтика: автореф. дис. ... доктора филол. наук. Горловка, 2020. 37 с.
31. Макарова В. В. Чеховский интертекст в современной российской драматургии (1980–2010 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. н. Москва, 2012. URL: <https://cheloveknauka.com/chehovskiy-intertekst-v-sovremennoy-rossiyskoy-dramaturgii>
32. Мережинская А. Ю. Диалог с классикой: интерпретация наследия А.П. Чехова и авторецепция в русской драматургии 1990 – 2000-х годов // Русская литература. Исследования: сб. науч. тр. Вып. 14. Киев: Логос, 2010. С.4–34. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/105396/01-Menzhinskaya.pdf?sequence=1>
33. Михина Е. В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. 22 с.
34. Мищенко Т. А. Традиции А. П. Чехова в современной русской драматургии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2009. 20 с.

- 35.Надозирная Т. В. Две «Чайки» под одной обложкой или Акунинские игры в классику // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. 2011. № 936, вип. 61. С. 208–211.
- 36.Образ Чехова и чеховской России в современном мире. К 150-летию со дня рождения А.П. Чехова: сб. статей. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2010. 328 с.
- 37.Паперный З. С. «Вопреки всем правилам»: Пьесы и водевили Чехова. Москва: Искусство, 1982. 285 с.
- 38.Петухова Е. Н. Диалог с Чеховым: «Русское варенье» Л. Улицкой // Диалог с Чеховым: Сборник научных трудов в честь 70-летия В.Б. Катаева / Отв. ред. П.Н. Долженков. Москва: МГУ, 2009. С. 363–373.
- 39.Петухова Е. Н. Чеховский текст как претекст (Чехов – Пьецух – Буйда) // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. Москва: Наука, 2007. С. 427–434.
- 40.Просалова В. А., Бердник О. С. Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти: монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2010. 152 с.
- 41.Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
- 42.Рамазанова Г. Г., Файзрахманова А. А. «Мой вишневый садик» А. Слаповского: современная трансформация чеховской драматургии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Вып. 5. С. 53-57. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/moy-vishnevyy-sadik-a-slapovskogo-sovremennaya-transformatsiya-chehovskoy-dramaturgii>
- 43.Самарин А. Проблема типологии современного драматургического римейка // Південний архів. Сер.: Філологічні науки: зб. наук. праць. Вип. 47. Херсон: Вид-во ХДУ, 2009. С. 79–83.

- 44.Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин. Одесса: Астропринт, 2000. 352 с.
- 45.Слаповский А. И. «Мой вишневый садик». URL: <https://www.litmir.me/br/?b=275184>
- 46.Смирнов И. П. Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака). Санкт-Петербург: Языковой центр СПбГУ, 1995. 189 с.
- 47.Таразевич Е. Римейк в современной русской драматургии // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: матер. Междунар. научно-практич. конфер. Пермь: Пермск. гос. пед. ун-т, 2005. Ч 1. С. 318–321.
- 48.Улицкая Л. Русское варенье. URL: <https://litportal.ru/avtory/ludmila-ulickaya/kniga-russkoe-varene-298750.html>
- 49.Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Москва: Агар, 2000. 280 с.
- 50.Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. Письма: в 12 т. Москва: Наука, 1974–1988.
- 51.Чеховиана. «Звук лопнувшей струны: к 100-летию пьесы "Вишневый сад"». Москва: Наука, 2005.
- 52.Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. Москва: Наука, 2007.
- 53.Чеховиана. «Три сестры» 100 лет. Москва: Наука, 2002. 288 с.
- 54.Чжан Шаопин. Традиции А. П. Чехова в современной русской литературе (конец XX – начало XXI века): дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2018. 160 с.
- 55.Шаповал М. О. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові і міжсуб'єктні реляції української драми. Київ: Автограф, 2009. 351 с.
- 56.Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика: навч. посібник. Київ: Київський університет, 2013. 167 с.

57. Шеховцова Т. А. «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст: монография. Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2015. 196 с.
58. Шуников В. Л. Диптих как жанровая модификация новейшей драмы (на материале пьесы А. Зензинова и В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани») // Вестн. Российского ун-та дружбы народов. Сер.: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2015. № 3. С. 33–40.
59. Щербакова А. А. Чеховский текст в современной драматургии: дис. ... канд. филол. н.: 10.01.01. Тверь, 2006. 184 с.