

**РЕЦЕПЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА  
В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1990-Х – 2000-Х ГОДОВ  
(Н. КОЛЯДА, Ю. КУВАЛДИН, Б. АКУНИН, К. КОСТЕНКО)**

**Н. В. Лесных**

*Воронежский государственный университет*

Поступила в редакцию 17 мая 2016 г.

**Аннотация:** *статья посвящена рассмотрению специфики индивидуально-авторских рецепций чеховского интертекста в современной драматургии на примере пьесы «Чайка». Показано, что интертекстуальный диалог с классиком осуществляется по способу сближения / отталкивания и направлен на разрушение стереотипных рецепций его творчества массовым сознанием. Сделан вывод о том, что сложная диалектика отторжения и притяжения по отношению к Чехову приобретает яркую негативную окрашенность в творчестве авторов, работающих в жанре ремейка.*  
**Ключевые слова:** *ремейк, постмодернизм, интертекстуальность, деконструкция.*

**Abstract:** *the article investigates the contemporary appraisal of chekhovian intertext, particularly as it appears in the context of contemporary drama, using Chekhov's play "Chaika" as a case study. It is shown that the intertextual dialog with the author is often facilitated by the attraction/repulsion method which is aimed at destruction of common receptive stereotypes with respect to Chekhov's legacy. The upshot is that, in the work of remake-crafting authors, the complex dialectic of attraction and repulsion with respect to Chekhov appears almost univocally negative.*

**Key words:** *remake, postmodernism, intertextuality, deconstruction.*

Различные формы интертекстуальных отношений современных авторов с творчеством А. П. Чехова стали предметом неоднократных научных рефлексий. На сегодняшний день существует множество работ, посвященных этому вопросу, среди которых выделяются диссертационные исследования Е. В. Михиной [1], Т. А. Мищенко [2], А. А. Щербаковой [3]. Тем не менее, частотность обращений современных драматургов к чеховской драматургии делает тему практически неисчерпаемой.

Одной из ведущих стратегий в драме рубежа XX–XXI вв. становится явление креативной рецепции (термин Е. Абрамовских [4]). Под креативной рецепцией следует понимать использование чужого, чаще всего классического, текста для создания собственного произведения. Художественные поиски современных драматургов оказались в значительной степени связанными с игровым использованием классического наследия и созданием вторичных произведений на его основе: заимствуются названия, имитируется стиль, жанр, пишутся продолжения. Одним из ведущих жанров, передвинувшимся с периферии в центр литературного процесса и получившим разнообразные модификации, становится ремейк, который соотносится с такими понятиями и приемами, как «перекодировка классики», «деконструкция», «интертекстуальность», «симулякр»,

«игра», напрямую связанными с художественной практикой постмодернизма. Специфика ремейка (в отличие от интертекстуальности (в понимании Ю. Кристевой), где «всякое слово (текст) есть такое пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)» [5, 167]), заключается «в афишированной и подчеркнутой ориентации на один конкретный классический образец, в расчете на узнаваемость «исходного текста» (причем не отдельного элемента-аллюзии, а всего «корпуса» оригинала)» [6, 214]. Таким образом, переосмысление классики происходит через заимствование фабульной канвы, образной системы, общей типологии действующих лиц и наиболее характерных речевых формул, т. е. эстетического целого классического претекста.

Из всего корпуса текстов того или иного классика современные авторы предпочитают выбирать наиболее известные и обладающие «аксиологической значимостью» как для отдельной личности, так и для общества в целом тексты. Особенностью прецедентного текста является то, что он «выступает как целостная единица обозначения» [7, 217]. Каждый писатель-классик в сознании современных читателей и писателей связывается с определенным культурным мифом, и за каждым прецедентным текстом стоит своя уникальная система ассоциаций. Все варианты употребления прецедентных текстов (разного рода семантические и формальные транс-

формации) можно свести к одной основной функции – смыслопорождающей, поскольку используются они для достижения единственной цели – создания нового смысла.

Распространенность ремейков, авторское концептуальное стремление не просто обыграть классику, но и высказать нечто новое с использованием ее кода побуждает ставить вопрос не только о характере явления и причинах его распространения, но и о специфике рецепции классических текстов в сознании современных авторов.

Одним из мощных «центров интертекстуального излучения» (Н. А. Фатеева) для современных драматургов является творчество А. П. Чехова. На сегодняшний день существует значительное число текстов, построенных на прочтении и интерпретации чеховских произведений, и вот их далеко не полный список: «Три девушки в голубом» и «Дама с собаками» Л. Петрушевской, «Большая дама с маленькой собачкой» и «Русское варенье» Л. Улицкой, «Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова и В. Забалуева, «Вишневый сад продан?» Н. Искренко, «Учитель ритмики» Н. Садур, «Чайка спела» и «Курица» Н. Коляды, «Ворона» Ю. Кувалдина, «Чайка А. П. Чехова (remix)» К. Костенко, «Чайка» Б. Акунина и др.

Исходя из практики современных писателей, можно говорить о том, что формируется прецедентный текст, или своеобразный конструкт «прецедентный феномен» – «чеховская драматургия». Предметом изображения становятся не оригинальные тексты пьес Чехова, а некие представления о них, сформировавшиеся за всю историю бытования текстов в культуре.

На наш взгляд, наиболее репрезентативными текстами, демонстрирующими индивидуально-авторскую рецепцию чеховского интертекста, являются интерпретации чеховской «Чайки» в пьесах «Курица» Н. Коляды (1989), «Ворона» Ю. Кувалдина (1995), «Чайка» Б. Акунина (2000), «"Чайка" А. П. Чехова (remix)» К. Костенко (2002).

Традиционно под интерпретацией понимается «особая познавательная деятельность, которая являет собой не столько обретение (получение, рождение) знания из незнания, сколько перевод ранее имевшихся смыслов (научных, мировоззренческих, художественных) на иной язык: их воплощение в новой системе средств (то есть переоформление)» [8, 216], что и обеспечивает приращение новых смыслов. Однако, по справедливому замечанию М. Ямпольского, «обработка текста-предшественника – это его деформация, разрушающая память. Вместе с деформацией исчезают значения. Перевод в таком контексте – это практика антиинтертекстуальная по существу <...>. Перевод означает не воспроизведение оригинала в новом языке, но фундаментальное разрушение оригинала» [цит. по: 9, 396]. Кроме

того, «произвол пышноречивых интерпретаторов» небезопасен для нормального функционирования литературы в сознании нашего общества: он «лишает читателя стабильного текста, простого его понимания», по словам Д. С. Лихачева [цит. по: 8, 220].

Таким образом, актуальной является проблема самого жанра ремейка: разрушение текста, происходящее вследствие его всевозможных трансформаций, когда классическое произведение, аккумулирующее культурную память, перестает выполнять свою функцию. «Ремейк как жанр манифестирует присутствие некой «ошибки», дефекта в классическом тексте, которые собственно и порождают пародийные тексты-двойники. В сущности, в как будто бы веселой и облегченной форме ремейки безжалостно уничтожают неадекватное современной эпохе мировоззрение, укорененное в пародируемой классической поэтике» [10, 195]. Помимо этого, ремейкеры создают некое сообщение («message»), содержащиеся в переделках, адресованное современному обществу.

На наш взгляд, наиболее показательным для отражения специфики рецепций чеховского текста в современной драматургии является анализ верхнего (паратекстуального) уровня интертекстуального пласта обозначенных выше пьес.

С. Д. Кржижановский определяет заглавие «ведущим книгу словосочетанием, выдаваемым автором за главное книги» [11, 13]. Заголовок как полифункциональный компонент художественного произведения формирует читательское восприятие, обладает взаимозависимостью с источником, откуда он был извлечен, служит одним из способов выражения авторской точки зрения, связан с поэтикой произведения. Необходимо отметить особую роль заглавий в драме, где в основном тексте отсутствует повествователь. Заглавие есть одна из форм присутствия автора, его «голос» в тексте произведения.

Заглавия выбранных нами для анализа произведений не только находятся в диалогических отношениях с претекстом, но и соотносятся с основным символом классической пьесы. Чайка – семантически плотный орнитоморфный символ, сохраняющий память о претексте и являющийся своеобразной мифологемой: структурной, формирующей, моделирующей для героев окружающий мир и их мировоззрение.

Рассмотрим пьесу Н. Коляды «Курица» [12], которая не является ремейком в чистом виде, однако содержит множество аллюзивных отсылок к претексту, а ее название, на первый взгляд, выглядит наиболее агрессивным по отношению к образу чеховской чайки, который оказывается снижен посредством употребления слова «курица» в маргинальном значении (специфичном для тюремного жаргона). В пьесе рассказывается история молодой актрисы провинциального театра Ноны, состоящей

в связи с администратором, затем с главным режиссером театра (основной предмет реквизита – ее постель). Жены ее любовников, стареющие актрисы того же театра, борются против нее за возвращение мужей. Соперницы из ревности называют ее курицей, имея в виду, что в «Чайке» она играет Нину Заречную. Название пьесы оказывается адекватным изображенному бытовленному миру и внутреннему маргинальному состоянию, мироощущению действующих лиц.

Пьеса Ю. Кувалдина «Ворона» [13] представляет собой постмодернистский гипертекст, содержащий в себе ряд кодировок, предполагающих несколько уровней прочтения (в соответствии с постмодернистскими концепциями текста). Наряду с современным сюжетом о финансовых пирамидах, новых русских, растерянной интеллигенции и т. п. наблюдается соотносимость с классическими текстами, с сюжетами, отрывками, отдельными фразами из чеховских пьес «Чайка» и «Вишневый сад». Кроме того, в текст включен дискурс классических русских споров о судьбе России, о Вечности и Боге и т. д., а также современные дискуссии об искусстве, о постмодернизме, отсылающие к соответствующему массиву теоретических исследований (например, к концепции «смерти автора» Р. Барта).

«Ворона» Кувалдина – постмодернистский пастиш, где иерархическая вертикаль нивелируется, а все письменные источники уравниваются в правах. Однако в пастише, по словам Л. Каганова, «реализуется не просто игровое начало, диктуемое постмодернистским духом эпохи, но определенный способ восприятия мира, выражающийся в виде протеста против декларируемой системы ценностей и общепринятых установок» [14]. Название пьесы настраивает на ироническое восприятие интерпретируемой традиции, при этом объектом пародии являются не только литературный факт, но и его внелитературная коннотация. В частности, можно отметить трансформацию традиционной МХАТовской чайки (на занавесе) в ворону, имплицитное присутствие фигуры самого А. П. Чехова в тексте Ю. Кувалдина, опосредованное репликами персонажей пьесы.

Жанровой основой пьесы Б. Акунина «Чайка» [15] является ремейк, а точнее, такая его разновидность, как ремейк-сиквел, т. е. продолжение сюжетной основы претекста. Б. Акунин пишет свое продолжение чеховской истории непосредственно из кульминационной точки претекста. Чеховская пьеса заканчивается словами Дорна: «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился. (Занавес)», а текст Б. Акунина начинается словами того же Дорна: «Константин Гаврилович мертв. Только он не застрелился. Его убили...» [15].

Композиционно пьеса представляет собой во семь «дублей», которые заканчиваются обвинениями каждого из персонажей в убийстве. Любопытен

репертуар мотивов убийства с ориентацией на модные темы из социальной, этической и психологической жизненных сфер: поднимаются проблемы экологии и защиты животных, антигуманизма и крайнего индивидуализма, эстетического экспериментаторства, гомосексуализма и нравственного облика семьи и т. п.

Что касается образной системы пьесы, то за основу взяты даже не собственно чеховские характеры, а их стереотипное (традиционное) восприятие массовым сознанием (гамлетизм Треплева, ограниченность Медведенко, театральность Аркадиной и Заречной и др.). Такие персонажи выглядят комично благодаря алогизму их реплик и поступков, механически-автоматической логике поведения, ослабленному психологизму, сверхэкзальтированному поведению.

Фарсовая концовка пьесы и намеренное снижение пафоса претекста задают пародийное восприятие текста в целом. Однако, на наш взгляд, чеховская традиция в пьесе Б. Акунина подвергается намеренному отчуждению с целью преодоления «автоматизированного» восприятия «Чайки», что открывает возможность нового прочтения классического текста.

Наиболее агрессивно прием деконструкции реализуется в пьесе К. Костенко «“Чайка” А. П. Чехова (remix)» [16]. Травестированию подвергается как исходный текст «Чайки» А. П. Чехова, так и предшествующие пьесе вариации, среди которых «Чайка» Б. Акунина и «Записная книжка Тригорина» американского драматурга Т. Уильямса.

«Тело чайки в разрезе» отражает основную идею пьесы, которая является реакцией на многократное «препарирование» текста А. П. Чехова и, возможно, попыткой поставить точку в ряду многочисленных переделок первоисточника. Кроме того, этот образ демонстрирует «девальвацию» слова как такового, с каждым проговариванием одних и тех же фраз из них уходит смысл, образуется некая «пустота», когда слово/произведение, подвергаемое деконструкции, перестает выполнять коммуникативную функцию. Нарочитая монтажность текста пьесы К. Костенко преследует несколько целей: травестирование принципа монтажного мышления, характерного для драматургии А. П. Чехова, и неоднократно подчеркиваемой критикой «музыкальности» чеховского слога; а также пародирование самого постмодернистского принципа интертекстуальности (цитатности), ставшего штампом в произведениях современных авторов. Стремление к развенчанию ремейков выражается в форме гиперболизации приемов в пьесе Б. Акунина. Она содержит и своеобразный «выпад» в сторону самой фигуры А. П. Чехова: одним из действующих лиц заявлен окарикатуренный портрет классика (который постоянно «покашливает» и которого Треплев кормит пирожками). Игровой

характер постмодернистского текста доводится в пьесе до абсурда, текст приобретает характер культурно-социальной провокации, что позволяет соотносить его с современными арт-практиками.

В целом интертекстуальный диалог современных авторов с чеховским претекстом можно охарактеризовать как сложную диалектику притяжения/отталкивания. Через многослойность интертекста (паратекстуальность, ономастические цитаты, ссылки на биографию и творчество А. П. Чехова, различные формы атрибутированных и неатрибутированных цитат, структурные цитации и т.д.) осуществляется полемика со стереотипными рецепциями классики и происходит приращение смыслов за счет индивидуального социального и эстетического опыта современных писателей. Эта тенденция в большей или меньшей мере характерна для творчества всех современных авторов: нет почти ни одного драматурга, который, переделывая Чехова, не ввел бы в свой текст такие мифологемы, как «стреляющее ружье» или «звук лопнувшей струны». Как чеховские тексты, так и фигура писателя в пьесах-ремейках подвергаются разным формам отрицания: окарикатуриванию, снижению, пародированию, высмеиванию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Михина Е. В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX-XXI веков / Е. В. Михина. – Дисс. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2008. – 198 с.
2. Мищенко Т. А. Традиции Чехова в современной русской драматургии / Т. А. Мищенко. – Дисс. ... канд. филол. наук. – Астрахань, 2009. – 172 с.
3. Щербакова А. А. Чеховский текст в современной драматургии / А. А. Щербакова. – Дисс. ... канд. филол. наук. – Иркутск, 2006. – 184 с.
4. Абрамовских Е. В. Типология креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний

незаконченных произведений Пушкина) / Е. В. Абрамовских // Вестник ОГУ. – 2007. – № 5. – С. 83–89.

5. Кристева Ю. Слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – С. 165–194.
6. Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики / М. Загидуллина // НЛО. – 2004. – № 69. – С. 213–222.
7. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
8. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
9. Чупринин С. Н. Перекодировка классики, псевдоклассика / С. Н. Чупринин // С. Н. Чупринин Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – С. 395–397.
10. Сафронова Л. В. Матрицы коммуникации Б. Акунина: стереотип как приманка / Л. В. Сафронова // Л. В. Сафронова Постмодернистский текст: поэтика манипуляции. – СПб.: ИД «Петрополис», 2009. – С. 135–52.
11. Кржижановский С. Д. «Страны, которых нет»: статьи о литературе и театре, записные тетради / С. Д. Кржижановский. – М.: Радис, 1994. – 156 с.
12. Коляда Н. Курица / Н. Коляда. – Режим доступа: [<http://kolyada.ur.ru/kuritza/>] – Дата обращения 7.06.2016.
13. Кувалдин Ю. Ворона / Ю. Кувалдин. – Режим доступа: [<http://kuvaldinur.narod.ru/kuvaldin-ru/pyesa/vorona-pyesa.htm>] – Дата обращения 7.06.2016.
14. Каганов Л. О текстовых ремиксах / Л. Каганов – Режим доступа: [[www.o-s-p.ru/semekhki/default.htm](http://www.o-s-p.ru/semekhki/default.htm)] – Дата обращения 7.06.2016.
15. Акунин Б. Чайка / Б. Акунин // Новый мир. – 2000. – № 4. – С. 42–66.
16. Костенко «Чайка» А. П. Чехова (remix) / К. Костенко // Майские чтения. – 2002. – № 7. 2002. – Режим доступа: [<http://artl01km.ru/drama/kostenko/index.htm>] – Дата обращения 7.06.2016.

*Воронежский государственный университет  
Лесных Н. В., аспирант кафедры русской литературы  
XX и XXI веков, теории литературы и фольклора  
E-mail: natasha-les@mail.ru*

*Voronezh State University  
Lesnych N. V., Post-graduate Student of the Russian  
Literature of XX and XXI Centuries, Theory of Literature and  
Folklore Departmente  
E-mail: natasha-les@mail.ru.*