

Мачей Печински

ОБРАЗЫ ЛИТЕРАТОРОВ-КЛАССИКОВ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

© *Печински Мачей* – аспирант кафедры истории славянских литератур, Институт славянской филологии, Щецинский университет, 70-453, Польша, г. Щецин, ал. Папы Иоанна Павла II, 22 А.
E-mail: m.k.pieczynski@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7325-5827>.

АННОТАЦИЯ

Современные русские драматурги ведут игру с традиционным пониманием категории автора. В настоящей статье рассматриваются разные варианты образа литераторов-классиков в новейшей русской драматургии. В одних пьесах «автор умирает», уступая место скриптору, который лишь переписывает литературную традицию, в других – писатель становится одним из персонажей. Так или иначе, всегда игра с категорией автора одновременно означает игру с текстом, текстами или с пространством творчества данного писателя. Поэтому в статье используется интертекстуальный метод исследования. В процессе анализа особенно полезной оказалась классификация межтекстовых связей, разработанная Натальей Фатеевой на основе теоретических достижений Жерара Женетта и Пеэтера Торопа. Следуя данной концепции, мы выделяем следующие типы диалога в литературной традиции: собственно интертекстуальные, гипертекстуальные и метатекстуальные. Трансформируя идейное начало (как в случае интертекстов) или поэтику конкретного произведения (как в случае гипертекстов), современные русские драматурги пытаются найти ответ на вопрос – что изменилось и что осталось от того, что и как писали сто, сто пятьдесят лет тому назад классики отечественной литературы?

В анализируемых текстах часто упоминаются имена литераторов-классиков. Среди них, безусловно, наиболее популярным является Антон Павлович Чехов. Его портрет висит на стене дачи, в которой живут герои пьесы Людмилы Улицкой «Русское варенье». Чехова цитирует Актер в «Смерти Фирса» Вадима Леванова. Антон Павлович как персонаж комедии Олега Богаева «Вишневый ад Станиславского» наблюдает за современной постановкой своего последнего произведения. Чехов вместе с Пушкиным, Гоголем и Толстым появляется в списке действующих лиц также другой богаевской пьесы – «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги». О Достоевском, Гиляровском и Грибоедове разговаривают герои вырыпаевского «Кислорода». Прямые потомки участников самой известной в истории русской литературы дуэли встречаются в пьесе Богаева «Кто убил мсье Дантеса?».

Все эти образы соединяет условный онтологический статус. Персонажи литераторов-классиков в новейшей русской драматургии не отражают действительности, зато вписываются в пространство культурных кодов, симулякров, которые, в свою очередь, отсылают к другим пустым знакам.

Ключевые слова: метатекстуальность, интертекстуальность, классика, симулякры.

Цитирование. Печински М. Образы литераторов-классиков в новейшей русской драматургии // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24. № 2. С. 93–100. DOI: <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-2-93-100>



DOI: 10.18287/2542-0445-2018-24-2-93-100
UDC 82.09

Submitted: 1/III/2018
Accepted: 5/IV/2018

Maciej Pieczyński

IMAGES OF WRITERS-CLASSICS IN MODERN RUSSIAN DRAMA

© *Pieczyński Maciej* – postgraduate student of the Department of History of Slavic Literature, Institute of Slavic Philology, Uniwersytet Szczeciński, 22A, al. Papieża Jana Pawła II, Szczecin, 70-453, Poland.
E-mail: m.k.pieczynski@gmail.com. **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-7325-5827>.

ABSTRACT

Modern Russian playwrights lead the game with traditional meanings of the category of an author. In this paper, different versions of classical writers' images in the contemporary Russian dramaturgy are considered. While in some plays the author is «dying» and giving his way to a scriptor, who only rewrites the literary tradition, in others the writer becomes one of the characters. Anyway, playing with the category of the Author always means playing with the text, texts, or with the space of this writer's creativity as well. Therefore, the article uses the intertextual method in the process of investigation. When analyzing, the classification of intertextual links developed by Natalya Fateeva on the basis of Gérard Genette and Peeter Torop's theoretical works turned out to be particularly useful. According to this concept, the following varieties of dialogues with the literary tradition could be distinguished: directly intertextual, hypertextual and metatextual. It should be noted that contemporary Russian playwrights by transforming the ideological component (as in the case of intertexts) or the poetics of every particular creative work (as in the case of hypertexts) try to find an answer to the question how Russian literature has changed since the period of its «Golden Age».

Some classic Russian men of letters are mentioned in the analyzed texts. Among them Anton Pavlovich Chekhov is undoubtedly the most popular one. Besides him there are Pushkin, Gogol, Tolstoy, Dostoevsky, Gilyarovskiy and Griboedov as characters in the contemporary Russian plays by Ulitskaya, Levanov, Bogayev, Vyrypaev etc. All these images are combined thanks to their conditional ontological status. In the contemporary Russian drama, they do not reflect reality but they belong to the space of cultural codes, simulacra, which refer to other empty signs.

Key words: metatextuality, intertextuality, classic literature, simulacra.

Citation. Pieczyński M. *Obrazy literatorów-klassików w nowszej ruskiej dramaturgii* [Images of writers-classics in modern Russian drama]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istorii, pedagogika, filologiya* [Vestnik of Samara University. History, pedagogics, philology], 2018, Vol. 24, no. 2, pp. 93–100. DOI: <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-2-93-100>

Введение

«Нет ничего вне текста» [Деррида, с. 318] – данная констатация Жака Деррида довольно точно отобразила и в некоторой степени определила ход развития культуры и литературы постмодернизма. По убеждению автора «О грамматологии», не существует ни одного слова, которое можно было бы поместить вне контекста и таким образом закрепить его смысл. Всякий текст вписывается в бесконечную цепочку взаимоотношений. Любая языковая частица может быть значимой и понятной только постольку, поскольку она повторяемая. Поэтому трансформация уже существующих текстов является условием их существования вообще. Примером тому может служить новейшая русская драматургия. Точкой отсчета для современных пьес часто становятся тексты классики отечественной литературы. Причем в этом конкретном случае классику понимаем вслед за Владимиром Катаевым как

«русскую литературу и шире – культурное пространство между Пушкиным и Чеховым» [Катаев, 2005, с. 86].

Метод

В настоящей статье рассматриваются разные варианты образа литераторов-классиков в новейшей русской драматургии. Всегда игра с категорией автора одновременно означает игру с текстом, текстами или с пространством творчества данного писателя. Поэтому в статье используется интертекстуальный метод исследования. В процессе анализа особенно полезной оказалась классификация межтекстовых связей, разработанная Натальей Фатеевой, которая соединяет в себе исследовательские достижения Жерара Женета и Пеэтера Топора. Следовательно, выделяем собственно интертекстуальные, гипертекстуальные и метатекстуальные типы текстовых взаимоотношений [Фатеева]. Пье-

сы, которые относятся к первым двум из перечисленных категорий, представляют собой разного рода трансформации, актуализации, реинтерпретации тем, идей, сюжетов, художественных систем классических произведений. Пародируя идейное начало (как в случае интертекстов) или поэтику конкретного текста (как в случае гипертекстов), авторы новой драмы пытаются найти ответ на вопрос — как изменилось и что осталось от того, что и как писали сто, сто пятьдесят лет тому назад Чехов, Горький, Достоевский, Пушкин, Гоголь?

«Смерть автора»

Современный драматург, основывая свой текст на трансформации предшествующего текста, практически отказывается от традиционной — созидательной, тоталитарной функции автора, становясь скриптором, то есть переписчиком или переводчиком, единственная цель которого — перевести текст из жесткой системы классики в хаотическое, плюралистическое, переполненное ироническим подходом к авторитетам пространство литературы постмодернизма.

«Смерть автора» показательно представляется в комедии Игоря Шприца «На доньшке» (И. Шприц. На доньшке, 1996. URL: <http://newcomedia.narod.ru/photoalbum19.html>). Уже заглавие подсказывает, что имеем дело с пародией драмы Максима Горького «На дне». Однако Шприц осмеивая классическую пьесу, одновременно относится с автоиронической дистанцией к собственной попытке — осмеять классическую пьесу. Реальный автор комедии «На доньшке» воспользовался псевдонимом «Макс Биттер Младший», что по-немецки означает «Макс Горький-Младший». Причем фамилия «Игорь Шприц» тоже появляется в тексте — так зовут автора перевода из, кстати, несуществующего австрийского языка, на котором якобы была написана оригинальная версия комедии. Таким образом, современный автор выдает себя за непосредственного наследника Максима Горького. Создается образ классика как демиурга, творца, по отношению к которому «младший автор» испытывает «страх влияния» [Блум], в итоге лишаясь собственной идентичности, семантической независимости. Автор пародии классического произведения может только перевести идеи, поэтику пре-текста на язык современного культурного контекста.

Разговор о классиках

Имена литераторов-классиков часто упоминаются в пьесах так называемой новой драмы. О них много говорят «Он» и «Она» — главные герои «Кислорода» Ивана Вырыпаева. Вся пьеса состоит из монологов и диалогов этих персонажей. «Он» и «Она» рассказывают историю Саньки из провинциального городка, который убил свою жену, не почувствовав угрызений совести, и полюбил Сашу из Москвы, которая, в отличие от жены, доставляла ему духовный «кислород». История преступления без наказания — это только повод для более

общего, метатекстуального разговора на тему христианской морали, совести, а также состояния культуры. Именно в эту тему вписаны рассуждения о непроходимой пропасти между российской столицей и провинцией. И в ее контексте упоминается фамилия Владимира Гиляровского, писателя, журналиста, бытописателя Москвы:

Он. (...) *если взять двух собак с помоек Москвы и Серпухова, то окажется, что блохи московского пса ведут род свой от блох, кусавших собаку Гиляровского, а блохи серпуховской псины — прямые потомки блох, евших безродную сучку деда Сергеи, который, сам в свое время, ел этих блох, когда сдирали кожу с собаки своей, для того чтобы и ее съесть, после того, как сообщили ему, что только так можно вылечиться от туберкулеза* (И. Вырыпаев. Кислород, 2002. URL: <http://www.vyurypaev.ru/piess/11.html>).

Бытописатель Москвы служит здесь абсурдно представленной персонификацией столичного благородства. В других фрагментах пьесы «Он» и «Она» прямо комментируют биографические факты из жизни литераторов. Санек, о котором рассказывают, впервые увидел свою «кислородную любовь» Сашу, когда *«шла она по парапету памятника Грибоедову босыми ногами и в платье из льна, и когда увидела она парня в свитере, заправленном в штаны, то подумала: между нами пропасть»* (Вырыпаев). Кстати, как видно, автор классической комедии «Горе от ума» тоже выступает в контексте сатирического культурного столкновения провинции со столицей. Однако потом отдельные эпизоды биографии Александра Грибоедова появляются в виде аргумента в дискуссии персонажей о нравственной оценке примеров «совращения малолетних девочек»:

Он. (...) *когда Нина Чавчавадзе выходила замуж за Грибоедова, на парапете памятника, которому, сидят ее сверстницы в ожидании любви, ей было тринадцать, а если ты сейчас, скажешь, что нынешнее поколение отличается от поколения дворян 19-го века, то я навсегда прекращу любые диалоги с тобой, потому что когда я слышу подобную чушь, то мне кажется, что такие мысли может высказывать лишь тот, кто по ночам дрожит на фото Анны Курниковой или трахает в жопу знаменитого телеведущего, а днем принимает законы о борьбе с порнографией* (Вырыпаев).

Поскольку образы Гиляровского и Грибоедова появляются здесь только как узнаваемые по причинам биографических фактов и от упомянутой Анны Курниковой отличаются всего лишь литературной профессией, а их творчество никоим образом не повлияло на поэтику пьесы «Кислород», постольку образ Федора Достоевского следует признать центральной фигурой семантики вырыпаевского текста. Идейное начало романа «Преступление и наказание» стало точкой полемики отсчета для замысла современного драматурга. Следует отметить, что фамилия Достоевского ни один

раз не появляется в пьесе Вырыпаева, но зато атрибутированные аллюзии не оставляют сомнений по поводу того, о ком с ироническим презрением разговаривают персонажи:

Она: И когда решишь поучить других, подумай сперва, обладаешь ли ты таким талантом, каким обладал один русский писатель, который умел так описывать горе других людей, что полученного за это описание гонорара хватало ему и на рулетку, и на карточный долг.

Он: А если все-таки не хватало на карточный долг, то он всегда мог снять с жены последние украшения или, в крайнем случае, сочинить что-нибудь про зарубленную топором старуху (Вырыпаев).

«Он» и «Она» деконструируют образ Достоевского как христианского писателя. На метатекстуальном уровне иронизируют по поводу моралиста, который в своем творчестве умело «поучал других», в то время когда в реальной жизни не всегда придерживался законов морали. Интересно, что персонажи унизительно резюмируют роман Достоевского как «что-нибудь про зарубленную топором старуху». Осмеивая классическое произведение, целенаправленно говорят только о преступлении. Наказания не признают, ибо эта нравственная категория чужда постмодернистскому миру, в котором порядок уступает место хаосу, а традиционную бинарную оппозицию Добро—Зло заменяет субъективная, жизнеутверждающая, имморальная жажда Кислорода.

Диалог с классиком

Среди литераторов-классиков, с творчеством и биографией которых наиболее часто ведут диалог современные русские драматурги, особое место занимает, безусловно, Антон Павлович Чехов. Кажется, что интерес к его драматургии вытекает из двух причин. Во-первых, всем известна универсальность литературного наследия автора «Чайки». Как справедливо заметил Владимир Катаев, «то, что произошло за (сто лет с момента физической смерти Чехова. — *Ред.*) с его творческим наследием, соответствует всем метафорам, созданным человечеством для выражения (...) идеи бессмертия» [Катаев, 2004, с. 7]. Культурное пространство настолько насыщено чеховскими контекстами, что без оглядки на чеховскую драматургию и образ самого Антона Павловича почти невозможно писать пьес. Во-вторых, в девяностые годы современная драматургия редко попадала на подмостки театров, в репертуарах которых, как отмечал Григорий Заславский, «давил груз классических забот русской сцены» [Заславский]. Режиссеры предпочитали ставить традиционно признанные пьесы, особое внимание уделяя творчеству Чехова. Итак, современных драматургов, с одной стороны, вдохновляла универсальность чеховского наследия, с другой стороны, осмеивание текстов классика могло служить формой полемики с великим предшественником, произведения которого некоторым образом блокировали «новой драме» место на театральной сцене.

Кроме того, интертекстуальной игре с Чеховым, как и с литературной традицией вообще, безусловно, способствовал литературоцентрический, текстоцентрический характер новейшей драматургии, перенасыщенной экспериментами с литературной формой, которые довольно тяжело представить на сцене. Хотя, кстати, несценическая форма также возникала как результат отсутствия театрального опыта молодых драматургов.

В одном из интервью Людмила Улицкая свою комедию «Русское варенье», пародию на пьесу «Вишневый сад», назвала «своим единственным возможным разговором с уже умершим писателем» (Л. Улицкая. Русское варенье, 2008. URL: <http://booknik.ru/publications/all/lyudmila-ulitskaya-russkoe-varene>). На вопрос, что привлекательного нашла у Чехова, писательница ответила:

Дело в том, что я очень любила Чехова-писателя, но никогда не любила его пьесы. И я себя чувствовала как-то неловко от этого. Я признаюсь: я не люблю Чехова. Но все-таки из чувства некоторого беспокойства я раз в 5–7 лет перечитывала его в надежде на то, что он мне наконец-таки откроется. И вот такой момент произошел, когда я была в Германии. Я в очередной раз перечитывала Чехова, и у меня случилось озарение, мне словно открылась дверь. И от того, что я так поздно его почувствовала, что мне так поздно открылся его талант, мне захотелось с ним поговорить (Улицкая, из интервью Н. Володиной).

Как замечает Е.В. Федосеева, пьеса «Русское варенье» «буквально пронизана чеховскими цитатами и реминисценциями, причем образы героев узнаваемы и соотносимы с общеизвестными персонажами» [Федосеева]. Комедия Улицкой может показаться художественным ответом на вопрос, как бы повели себя жители вишневого сада через сто лет после смерти Чехова. Портрет самого Антона Павловича висит на стене запущенной дачи, в которой живут потомки Лопухина. Правила, по которым образ автора гипотекста функционирует в пространстве гипертекста, становятся совершенно понятными после прочтения нижеуказанного обмена репликами:

ВАРВАРА (крестится). Страна пропадает. Кто мог это предвидеть? Сто лет тому назад в наших местах была нетронутая природа, березовые леса и боры... А теперь ни одной сосны... А сады? Какие сады были! Когда прадед купил здешнюю усадьбу, здесь были сады, известные по всей России.

(...)

АНДРЕЙ ИВАНОВИЧ. Варя, ты бы Чехова почитала. Антон Павлович, конечно, многое насочинял, где-то очернил, где-то приукрасил, а кое-что, наоборот, возвысил до чрезвычайности, но уж что касается садов — извини... Когда Лепехин здешние земли покупал, сады уж окончательно выродились. Что же касается усадьбы, то усадьбу он как раз и не покупал. Он ее взял в приданое за своей женой, которая была этой усадьбы наследницей... Бабушка Аня... У мамы спроси, у нее все записано [Улицкая].

Как видно, персонажи пьесы Улицкой воспринимают Чехова как биографа семьи Лепехиных. В биографии, как известно, события жизни героя (в данном случае — героев) являются документальным материалом, фактографической стороной [Николюкин, с. 90]. Вспоминая то, что на тему «здешних земель» написал «Антон Павлович», персонажи Улицкой не оценивают художественной ценности произведения, зато рассуждают о том, насколько правильно автор передал реальные события из жизни семьи Лепехиных. Так, сюжет «Вишневого сада» обретает в памяти персонажей «Русского варенья» референциальный статус. Следует добавить, что если описываемые Чеховым события в репликах героев Улицкой представляются реальными, также сам писатель воспринимается в ее пьесе как «живой человек». Данное утверждение становится мотивированным, если напомним, что Антон Павлович не выступает в тексте в роли *dramatis personae*. В пьесе о нем говорится, но он сам не высказывает ни одной реплики. Его портрет служит символическим элементом представленной в ремарке сценической декорации, его фамилия вызывает ассоциации с прошедшим временем, что и позволяет утверждать, будто представленный в современной пьесе образ Антона Павловича принадлежит (в сознании персонажей) к реальному, но уже ушедшему миру.

Однако Чехов обретает референциальный статус только в высказываниях персонажей Улицкой. На метатекстуальном уровне фигура классика никак не отсылает к реальной, внетекстовой действительности. Если персонажи признают писателя летописцем и путают созданный им сюжет с реальной жизнью, тогда становится очевидной их семантическая зависимость от авторского замысла этого писателя. Итак, мир героев комедии «Русское варенье» ограничивается пределами мира чеховского творчества. Их онтологический статус противоречит возможной реалистической трактовке. Они воспринимают действительность только сквозь призму классического текста, «глазами Чехова», так как существуют исключительно в пространстве культурных и литературных кодов.

Имя Чехова появляется в метатеатральной монопьесе «Смерть Фирса» Вадима Леванова (о метатеатре как таковом шире скажем при исследовании других текстов). Главный персонаж — актер, играющий слугу Раневских, — вспоминая свои предыдущие роли в чеховских пьесах и рассуждая о смысле жизни и искусства, волнуется по поводу неудачных постановок тех режиссеров, которые «не поняли» замысла автора «Чайки». Отсылает также к известным высказываниям самого драматурга, пытаясь отнестись их смысл к собственной жизни:

Чехов сказал, что русский человек живет до 30 лет, а потом — доживает. Доживает. Выходит, я уже начал. Доживать. (Помолчав.) Рефлексирую. Как взправдашний Чеховский герой. Натурально. Так и до психушки недалеко. «Не дай мне Бог сойти с ума...» Я даже говорю сплошь чужими текстами.

Своего ничего не осталось. Не живу, а роль играю. Кого-то. Неизвестно кого. Малосимпатичного персонажа. Это привычка или издержки профессии? Профессиональная болезнь. От которой умирают. У актеров смертность, говорят, чуть ли не на первом месте среди прочих всех специальностей. А что делать? Все равно ничего другого я не умею. Ничего (В. Леванов. Смерть Фирса. 1997. URL: krispen.ru/levanov_21.doc).

В данном монологе выражается авторефлексивность любого текста, который обращается сам к себе, теряя самостоятельность в силу бесконечных, интертекстуальных взаимоотношений. «Бумажные герои», как в своем манифесте «нового реализма» назвал постмодернистских персонажей Роман Сенчин, не имеют никакого отношения к действительности, так как они остаются в пределах литературы. Единственным внетекстовым авторитетом является для них фигура автора, литератора-классика, которому время от времени, как в пьесе Улицкой, придают функции летописца.

Автор как персонаж

В вышеуказанных случаях образ автора пре-текста возникал в виде комментирующей ссылки на пре-текст. Зато в драматургии Олега Богаева литератор-классик появляется не только в метатекстуальных высказываниях персонажей или в авторском паратексте, но также в списке действующих лиц. Александр Сергеевич Пушкин и Жорж Шарль Дантес — так зовут героев комедии «Кто убил месье Дантеса?». Однако речь идет не только об участниках самой известной дуэли в истории русской литературы, но и об их потомках. Современный Пушкин приезжает в Париж, чтобы найти современного Дантеса и якобы отомстить ему за смерть своего предка. Причем не следует желание мести рассматривать в психологическом ключе. Александр Сергеевич приходит к Жоржу не сам, но вместе с кинорежиссером, которому обещал возможность снять современную дуэль Пушкина и Дантеса и сделать на этой основе документальный фильм. Итак, культура вытесняет действительность, ибо оказывается, что героями движет не внутренняя, психологически мотивированная жажда мести, но литературная традиция и желание ее обновить, актуализировать в поп-культурной эстетике, довольно жестокого, реалити-шоу. Так или иначе, вместо того, чтобы стрелять, Пушкин и Дантес становятся друзьями. В антитоталитарном пространстве постмодернистской культуры дуэль как разрешение романтического конфликта между двумя бинарными позициями оказывается невозможной.

Пушкин, Гоголь, Толстой и Чехов посещают Эру Николаевну, главную героиню комедии Богаева «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги». К этой простой, не читающей книг женщине обращаются с просьбой спасти «великую русскую литературу». В эру постмодернизма онтологическому распаду подлежит не только литературная традиция, но также персонажи ее авторов.

Чехов носит пенсне, Толстой представлен как старик с бородой до пояса. Гоголя узнать можно по длинному носу, зато Пушкин попадает на сцену уже раненный, только что после дуэли. Классики узнаваемы в тексте по внешнему виду, что и создает иллюзию правдоподобия, а их появление указывает на метатекстуальный характер пьесы. Они цитируют собственные произведения, часто те их фрагменты, которые вписываются в поэтику абсурда.

ЭРА (смотрит на ноги писателя). *Ой-ешеньки!.. В летних сандаликах шлындает! (Дает войлочные боты.) Ну-ка, завтра снег обещали.*

ЧЕХОВ (надевает огромные, безразмерные боты Эры, низко кланяется). *Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование!*

Чехов исчезает. Эра удивленно смотрит (О. Богаев. Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги, 1995. URL: http://bogaev.narod.ru/doc/mertvye_ushi_2010.htm).

Хотя персонажи Толстого, Гоголя, Пушкина и Чехова отсылают к жизни и творчеству классиков, не следует их воспринимать в реалистическом, биографическом ключе. Тем более что их имена не указаны в списке действующих лиц, что и подчеркивает их условный статус. Независимо от индивидуальной характеристики все они представляют собой общий персонаж по имени «великий русский писатель». У них одна цель — спасти классику отечественной литературы. Поверхностный образ классиков в пьесе Богаева можно рассматривать как аллюзию к текстам Хармса, в которых героями также являются «великие русские писатели». В сценке Пушкин и Гоголь оба поэта спотыкаются друг об друга.

Г о г о л ь (падает из-за кулис на сцену и смиренно лежит).

П у ш к и н (выходит, спотыкается об Гоголя и падает): *Вот черт! Никак об Гоголя! (Д. Хармс. Пушкин и Гоголь. 1934. URL: <http://хармс.gorodok.net/stories/688/default.htm>).*

Ситуация падения абсурдно повторяется на протяжении всего текста почти без каких-либо изменений. Причем оба классика, в отличие от одноименных персонажей пьесы Богаева, лишены собственной референции, к персонажам писателей непосредственно отсылают только их фамилии, хотя их сценическое соревнование напоминает историческое сопresутствие обоих в списке литературы. От культурного мира своего первоисточника отрывается также заглавный герой «Анекдотов из жизни Пушкина» Даниила Хармса.

Как известно, у Пушкина никогда не росла борода. Пушкин очень этим мучился и всегда завидовал Захарьину, у которого, наоборот, борода росла вполне прилично. «У него растет, а у меня не растет», — частенько говорил Пушкин, показывая ногтями на Захарьина. И всегда был прав (Д. Хармс. Анекдоты из жизни Пушкина. 1939. URL: <http://хармс.gorodok.net/stories/709/default.htm>).

Хармсовский Пушкин является всего лишь именем культурного героя, именем, которое, как заме-

чает Михаил Ямпольский, отрывается от своего исторического значения и сводится к чистой де-зигнации некоего тела [Ямпольский, с. 27]. Расхождение между «предметом» и именем постепенно стирает всякую презентацию, достигая полной дефигурации. Таким образом, имена классиков, как у Хармса, так и у Богаева, превращаются в симулякры. Согласно теории Жана Бодриера, в постмодернистской культуре референция исчезает. Реальное подменяется искусственными знаками реального, которые уже не отсылают к означаемому (Бодриер).

Чехов как драматургический персонаж часто появляется в списке действующих лиц тех пьес, в которых используется прием метатеатра. А.В. Макаров констатирует, что современной драме свойственно «участившееся обращение к театру и театральному и одновременно переосмысление литературными средствами наследия Чехова, который представляется едва ли не символом театра как такового» [Макаров, с. 164]. Театральная сцена служит местом действия нескольких пьес Олега Богаева — «Великая китайская стена», «Страшный суп», «Вишневый ад Станиславского». Мы сосредоточимся только на последней, ибо лишь в данном тексте появляется образ литератора-классика. Режиссер провинциального театра пытается поставить экспериментальный спектакль под заглавием «Вишневый зад». Цитирует Константина Треплева, призывая к поиску «новых форм» и «мировой души». Повторяет известные мнения об универсальном, но непонятом Чехове. Он, конечно, убежден, что в своей постановке наконец уловит истинный смысл драматургии автора «Вишневого сада». За репетицией спектакля из верхней галереи следят сами Чехов и Станиславский:

С т а н и с л а в с к и й. *Вы думаете, он разгадает ваш замысел? И не надейтесь! Слабо! Типичный прохвост!*

Ч е х о в. *А вдруг?*

С т а н и с л а в с к и й. *«Вдруг» не бывает! Есть же система!*

Ч е х о в. *Нет, Станиславский. Есть человек.*

С т а н и с л а в с к и й. *Какой «Человек»? Где человек?! Сплошная механика! Он вас вывернул наизнанку!.. «Унда-унда, годо-до! Рохчи-бохчи коромбо!» (О. Богаев. Вишневый ад Станиславского. 2011. URL: http://bogaev.narod.ru/doc/ad_stanislawskogo_2011.htm).*

Чехов, видя неудачные попытки поставить его пьесу, задумывается о том, «не мог ли понятнее писать». Констатирует также: «*Странная штука — после смерти я узнал, что такое жизнь, но что такое театр — до сих пор не понимаю*». Как видно, Богаев конструирует три уровня фикции в данной пьесе. Первым является сам сюжет последней пьесы Чехова. Второй — репетиция спектакля — одновременно становится первым уровнем метатеатральным, метатекстуальным. Фигуры драматурга и режиссера исторически первой постановки «Вишневого сада» комментируют то, что разыгрывается на втором уровне. Онтологически это три отдельных мира, которые, однако, взаимно на себя влия-

ют, отсылая самих к себе, в пределах культурного пространства. Таким образом, отражается саморефлексивность постмодернистской культуры, которая вместо того, чтобы представлять окружающую действительность, обращается сама к себе, на основе существующих текстов создавая новые, художественные миры, а затем исследуя взаимоотношения между ними.

В 2002 году режиссер Кирилл Серебренников в одном из интервью сказал, что никогда не будет ставить «Чайку», что вообще «надо экземпляры пьес запломбировать и сдать куда-нибудь, заложить. Знаете, как раньше в ниши замуровывали капсулы с посланием комсомольцам 2017 года. Так вот, надо Чехова завернуть, закупорить и туда заложить среди камней» [Серебренников, с. 14]. Однако автор «Чайки» все еще является центральной фигурой русской драматургии и театра, но, как мы уже отметили, в виде интертекстуальных, гипертекстуальных и метатекстуальных отсылок, оставаясь наиболее популярным образом литератора-классика в новой драме. Повышенный интерес современных авторов к персонажам известных писателей вписывается в общую тенденцию эпохи постмодернизма, в которой литература исследует свои онтологические возможности. От миметического отражения окружающей действительности отказывается даже документальный театр вербатим, в котором социальная тема разрабатывается не с помощью традиционного реализма, но посредством рассказа, который в условиях сценической эстетики уничтожает фикцию. Итак, героем становится не человек, но его язык. Зато центральным персонажем интертекстуальной драмы становится текст. Автор текста-персонажа, в свою очередь, если он эксплицитно появляется в интертексте, остается всего лишь его элементом, даже если другие персонажи придают ему какие-то внетекстовые способности.

Заключение

Казалось бы, появление персонажа Чехова или Достоевского в тексте новой драмы ведет к обновлению, условному «воскрешению» традиционной позиции автора после его постмодернистской смерти. По крайней мере, можно было бы считать, что современный драматург, смиренный с функцией скриптора, тем самым укрепляет авторитет литератора-классика. Однако рассматриваемый вне своей традиционной, тоталитарной позиции, помещенный в мир конкретной пьесы, автор пре-текста теряет свои способности влиять на мир литературы. Литератор-классик обладает референциальным статусом только в сознании героев произведения, сознание которых ограничивается пределами текстовой действительности. Чехов, Пушкин, Гоголь, Достоевский как персонажи пьес или как субъекты реплик персонажей новых драм не имеют ничего общего с реальными личностями писателей. «Симулировать — это значит делать вид, что у вас есть

то, чего вы не имеете», — писал Бодрийяр [Бодрийяр]. Итак, персонажи литераторов производят впечатление, что они отсылают к известным писателям. Но на самом деле это только пустые знаки, которые не отражают ни действительности, ни биографий, зато на уровне метатекстуального комментария ведут диалог с литературными и культурными образами классиков.

Библиографический список

- Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / пер. С. Никитиной. Екатеринбург, 1998.
- Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О.А. Печенкина. Тула, 2013. URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml.
- Деррида Ж. О грамматологии / пер. Н. Автономовой. М., 2000.
- Заславский Г. «Бумажная» драматургия: авангард, арьергард или андеграунд современного театра? URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/9/zaslav.html>.
- Катаев В. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / ред. С.И. Тимина // Современная русская литература. СПб., 2005.
- Катаев В. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М., 2004.
- Макаров А. Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Мардания) // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2013. Вып. 8. С. 162–168. URL: <https://journals.kantiana.ru/vestnik/2889/8019>.
- Макаров А. Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Мардания) // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2013. Вып. 8. С. 162–168. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metateatr-pod-znakom-chehovana-materiale-pies-v-levanova-o-bogaeva-a-mardanya>.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. Н. Николюкин. М., 2001.
- Серебренников К. (из интервью Р. Должанского) «Надо достать Доронию из колумбария» // Коммерсантъ. 2002. 5 апреля. № 59.
- Улицкая Л. (из интервью Н. Володиной). «Живу — как мне нравится, пишу — что захочется». URL: http://www.goroskop.ru/publish/open_article/39063.
- Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текста. М., 2007. URL: <http://padaread.com/?book=48435&pg=4>.
- Федосеева Е. Чеховский интертекст в пьесе Людмилы Улицкой «Русское варенье» // Вестн. Пятигорского гос. лингвистического ун-та. 2011. URL: www.pglu.ru/vestnik/2011/2/Fedoseyeva_Ye_V.pdf.
- Ямпольский М. Беспамятство как исток (читая Хармса). М., 1998.

References

- Bloom H. Strakh vliianiia. Karta perechityvaniia. Perevod S. Nikitinoi [Fear of influence. The map of rereading. Translated by S. Nikitina]. Yekaterinburg, 1998 [in Russian].

- Baudrillard J. Simuliakry i simuliatsiia. Perevod O.A. Pechenkina [Simulacra and simulation. Translated by O.A. Pechenkin. Tula, 2013. Available at: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml [in Russian].
- Derrida J. O grammatologii. Perevod N. Avtonomovoi [Of grammarology. Translated by Natalia Avtonomova]. M., 2000 [in Russian].
- Zaslavsky G. «Bumazhnaia» dramaturgiia: avangard, aregard ili andergaund sovremennogo teatra? [Elektronnyi resurs] [«Paper» drama: vanguard, rearguard or underground modern theatre? [Electronic resource]]. Available at: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/9/zaslav.html> [in Russian].
- Kataev V. Sud'by russkoi klassiki v epokhu postmodernizma [Fates of Russian classics in the era of postmodernism]. In: Red. S.I. Timina. Sovremennaia russkaia literatura [S.I. Timin (Ed.). Modern Russian literature]. SPb., 2005, p. 86 [in Russian].
- Kataev V. Chekhov plius... predshestvenniki, sovremenniki, preemniki [Chekhov plus... Predecessors, contemporaries, successors]. M., 2004, p. 7 [in Russian].
- Makarov A. Metateatr pod znakom Chekhova (na materiale p'es V. Levanova, O. Bogaeva, A. Mardania) [Meta theatre under the sign of Chekhov (based on the plays of V. Levanov, O. Bogaev, A. Mardanya)]. *Vestnik Baltiiskogo federalnogo universiteta im. I. Kanta* [IKBU's Vestnik], 2013, Issue 8, pp. 162–168. Available at: <https://journals.kantiana.ru/vestnik/2889/8019/> [in Russian].
- Nikolyukin N. (Ed.) Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii [Literary encyclopedia of terms and concepts]. M., 2001 [in Russian].
- Serebrennikov K. (from an interview with R. Dolzhansky). «Nado dostat' Doroninu iz kolumbariia» [«We need to get Doronina from columbarium»]. *Gazeta «Kommersant»* [Newspaper «Kommersant»], no. 59 (accessed 05.04.2002) [in Russian].
- Ulitskaya L. (from an interview with N. Volodina) «Zhivu – kak mne nravitsia, pishu – chto zakhochetsia» [Elektronnyi resurs] [«Live as I like, write what you want». [Electronic resource]. Available at: http://www.goroskop.ru/publish/open_article/39063 [in Russian].
- Fateeva N. Kontrapunkt intertekstualnosti, ili intertekst v mire teksta [An intertextuality counterpoint, or Intertext in the world of text]. M., 2007. Available at: <http://padaread.com/?book=48435&pg=4> [in Russian].
- Fedoseeva E. Chekhovskii intertekst v p'ese Liudmily Ulitskoi «Russkoe varen'e» [Chekhov's intertext in the play by Lyudmila Ulitskaya «Russian jam»]. *Vestn. Piatigorskogo gos. lingvisticheskogo un-ta* [The Scientific Bulletin of Pyatigorsk State Linguistic University], 2011. Available at: www.pglu.ru/vestnik/2011/2/Fedoseyeva_Ye_V.pdf [in Russian].
- Yampolsky M. Bospamiatstvo kak istok (chitaia Kharmsa) [Unconsciousness as a source (reading Kharms)]. M., 1998 [in Russian].

