

**Щербакова Анна Александровна**

**ЧЕХОВСКИЙ ТЕКСТ  
В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук**

Тверь–2006

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы  
Государственного образовательного учреждения высшего профессиональ-  
ного образования «Иркутский государственный университет»

**Научный руководитель**  
доктор филологических наук,  
профессор Анатолий Самуилович Собенников

**Официальные оппоненты:**  
доктор филологических наук, профессор Игорь Николаевич Сухих  
кандидат филологических наук, доцент Юрий Викторович Доманский

**Ведущая организация**  
Томский государственный университет

Защита диссертации состоится «30» мая \_\_\_\_\_ 2006 г. в 1300 часов  
на заседании диссертационного совета К. 212.263.03 по защите диссертации  
на соискание ученой степени кандидата филологических наук при  
Тверском государственном университете (170002, г. Тверь, проспект Чай-  
ковского, 70). С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке  
ТГУ по адресу: Тверь, ул. Володарского, 44.

Автореферат разослан «29» апреля 2006 г.

Ученый секретарь диссертационного совета К. 212.263.03  
доктор филологических наук \_\_\_\_\_ С.Ю. Николаева



2006 А  
8159

### Общая характеристика работы

Тезис о значимости и влиянии драматургической системы А.П. Чехова на мировой театр XX театра, и в частности на всю последующую русскую драматургию, уже давно выдвинут в литературоведении. Проблеме «Чехов и драматургия XX века» посвящены работы В.Б. Катаева, А.С. Собенникова, Я.И. Явчуновского, М.И. Громовой, Л.П. Малюги, С.С. Васильевой, Л.Г. Тютелевой, Г.Я. Вербицкой и др. Однако в этих работах рассматриваются главным образом линии преемственности, продолжения чеховской традиции. В современной же драматургии последних десятилетий возникли новые формы взаимодействия с чеховским творчеством.

Русская драматургия последних десятилетий явление неоднозначное и спорное. Критическая дискуссия о поэтике и тематике современной драматургии, как и о любом явлении текущей литературы, еще далека от завершения. Вполне возможно, что в будущей истории литературы и хронологические рамки, и имена главных представителей, и названия ключевых текстов окажутся совсем не такими, какими они представляются современным критикам. Сущность, направления, жанры современной драматургии стали предметом обсуждения в статьях театральных критиков и исследователей (М.И. Громова, М. Липовецкий, Г. Заславского, И.А. Каннуниковой, С. Бутрова, М. Кузьминой, М. Мамаладзе и др.). Одной из главных отличительных черт современной драматургии, как отмечают многие исследователи и критики (М. Громова, Г. Заславский, А. Злобина, М. Липовецкий), является отрицание классической традиции, отсюда и большое количество «переделок» классических произведений. И интерес современных драматургов к Чехову в русле этого процесса очевиден: об этом свидетельствуют не только немалое количество пьес, написанных по «чеховским мотивам», но и высказывания драматургов, и даже



названия фестивалей, манифестов<sup>1</sup> и статей<sup>2</sup>. Совершенно справедливо заметила исследовательница драматургии конца XX в. М.И. Громова, что «у нынешних молодых драматургов к Чехову отношение неоднозначное. В их творчестве можно ощутить и “отторжение”, и “притяжение”»<sup>3</sup>.

Подобно театральным революционерам всех времен, современные драматурги входят в литературу с лозунгом о необходимости обновления театра, погрязшего в рутине. Но если Треплеву не нравилось «обывтовление» театра, то сегодняшние треплевы<sup>4</sup> указывают прежде всего на отсутствие в театре остросовременной социальной проблематики. Этот протест рикошетом ударил и по Чехову. В конце 90-х гг., когда возникает магистральное направление современной драматургии – «новая драма», Чехов был самым репертуарным драматургом в театре. Это не могло не вызывать возмущения драматургов-авангардистов, причем их возмущение было направлено не персонально против Чехова, но против засилья классики в целом. Решению задачи обновления театра и драмы, по мнению и самих драматургов, и их сторонников в среде критиков, актеров и режиссеров, и должны послужить новые пьесы. А имя Чехова, как наиболее прославленного и наиболее репертуарного из всех отечественных классиков, постепенно становится для «новаторов» синонимом театральной рутины, метонимически замещая «театральную классику» вообще. Но при этом очеви-

---

<sup>1</sup> Ср.: Боярков Э., Давыдова М., Дондурей Д. «Нужны новые формы. Новые формы нужны?» Беседа о «новой драме» // Искусство кино. 2004. № 2.; Угаров, Михаил. Нужно отражать жизнь такой какая она есть! // Современная драматургия. 2005. № 2.

<sup>2</sup> См.: Пластилиновая Чайка // Алфавит. 13.06.2002; Кузьмина Мария. Положим Чехова на полку. Пусть отдохнет // Культура. 7.12.2002.

<sup>3</sup> Громова М.И. Русская современная драматургия. М., 2002. С. 145.

<sup>4</sup> Треплев явно стал главной «чеховской» фигурой для «новой драмы»: в одном из интервью драматургу Ивану Вырыпаеву был задан вопрос: «Скажите, а кто такой, с вашей точки зрения, Константин Треплев?» (Вырыпаев, Иван. Я – консерватор // Искусство кино. 2004. № 2. С. 111); один из фестивалей «новой драмы» называется «Чайка»; дискуссия об этом направлении озаглавлена «Нужны новые формы. Новые формы нужны?» и т. п.

ден и интерес современных драматургов к Чехову в стремлении вернуться к чистоте чеховского текста.

Актуальность исследования и заключается в определении механизмов взаимодействия современной пьесы и чеховских произведений в новой культурной ситуации.

Цель нашей работы – разобраться в сложном и противоречивом отношении к Чехову современных драматургов, определить точки схождения и отталкивания.

Исходя из вышеизложенного, в исследовании ставятся следующие задачи:

- наметить основные тенденции в трактовке чеховской драматургии современными авторами;

- определить отношение современных драматургов к личности А. П. Чехова и «чеховскому мифу», сложившемуся в общественном сознании;

- понять различия в отношении современных авторов к чеховской драматургии и к традиции «чеховского» (в частности, мхатовского) театра;

- выявить интертекстуальные стратегии и показать отдельные приемы, которые используют драматурги при «переделке» чеховских текстов;

- выделить наиболее популярные среди современных авторов чеховские тексты, а также их фрагменты, отдельные образы и цитаты;

- определить те методы, с помощью которых современные авторы создают инсценировки и переделки чеховских прозаических текстов;

- показать сходства и различия драматической поэтики Чехова (в поздних драмах) и поэтики современной драматургии.

**Методологической основой** нашего исследования послужили работы чеховедов (А.П. Чулаков, В.Б. Катаев, И.Н. Сухих, Н.И. Ищук-Фадеева, Б.И. Зингерман, А.П. Скафтымов, С.Д. Балухатый) а также отдельные положения теории интертекстуальности (М.М. Бахтин, Р. Барт,

Ю. Кристева), структурного (Ю.М. Лотман) и сравнительно-исторического (А.Н. Веселовский, В.М. Жирмунский, А.С. Бушмин) методов.

**Объект** исследования составили пьесы «новой драмы», написанные во второй половине 1990-х – начале 2000-х гг. Но поскольку, как мы отмечали, истоки современной драматургической поэтики лежат и в пьесах авторов «новой волны», и в текстах основателей русского литературного постмодернизма, мы включили в список анализируемых произведений пьесы Л. Разумовской, А. Слаповского и В. Сорокина с тем, чтобы показать и их технику обращения с классикой, и их влияние на молодых авторов. При отборе материала мы руководствовались, прежде всего, его репрезентативностью по отношению к отдельным тенденциям в современном переосмыслении Чехова, а уже во вторую очередь – популярностью той или иной пьесы.

**Предмет** исследования – механизмы взаимодействия произведений А.П. Чехова и текстов современной драматургии.

**Научная новизна** обусловлена обращением к новому материалу – пьесам 1990–2005 гг. Впервые исследованы формы бытования чеховского текста в современной драматургии, обозначены тенденции как притяжения, так и отталкивания от чеховской традиции.

**Апробация материала.** Основные положения работы были изложены в форме докладов на научных международных конференциях: «Сибирь и вся Россия... Сибирские страницы в жизни и творчестве Чехова» (Иркутск, 2002); «Время в социальном, культурном и языковом измерении» (Иркутск, 2003); «Чеховские чтения в Ялте» (Ялта, 2004, 2005); «Век после Чехова» (Мелихово, 2004); «Молодые исследователи Чехова» (Москва, 2005).

**Структура работы.** Разнородность изучаемого материала обусловила структуру работы: исследование состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы.

Объём диссертации составил 184 страницы. В списке литературы приводится 151 наименование.

### Основное содержание работы

Во введении определены рамки исследуемого материала, рассмотрена сущность процессов, происходящих в последние десятилетия в современной русской драматургии. На основе анализа литературоведческих работ и театрально-критических статей определены направления, движения, объединения в современной драматургии, а так же отношение современных драматургов к творчеству А.П. Чехова и чеховской традиции. Во введении также обосновываются характер и задачи исследования, его актуальность и научная новизна.

В первой главе «Деконструкция и деструкция: Чехов в кривом зеркале» рассматривается одна из крайних тенденций в восприятии чеховского творчества в современной драматургии – тенденция разрушения. Неприятие классики – наиболее явная черта современной драматургии, но есть ряд произведений, в которых «протестный» характер присутствует особенно отчетливо. В этой главе предметом анализа стали пьесы В. Сорокина «Юбилей», К. Костенко «“Чайка” Чехова (repix)», В. Леванова «Славянский базар», О. Богаева «Мертвые уши».

Истоки этой «нигилистической» тенденции мы видим в пьесе В. Сорокина «Юбилей», и шире – в ряде других сорокинских произведений (например, сценарий фильма «Москва», роман «Голубое сало»). В пьесе «Юбилей» объектом деконструкции становится культурная традиция, т.е. не сам Чехов как личность и писатель, а как обронзовевший «музейный» образ. Деконструкция осуществляется прежде всего на языковом уровне – слияние советского и постсоветского (противоположного по смыслу) торжественных дискурсов; реализация языковых метафор («вживание, проникновение в Чехова», «отождествление актера с ролью», «под-

линность деталей»). Использует Сорокин и такой прием как монтаж реплик, цитат из чеховских произведений. Этот же прием становится ведущим и в пьесе К. Костенко «“Чайка” Чехова (remix)». Однако в сорокинской пьесе монтаж реплик буквализирует чеховский принцип «люди не хотя и не могут слышать друг друга». В ремиксе же Костенко такой монтаж является самоцелью, разрушая чеховский текст, создавая новый ритм, который задается повторением и чередованием звуков либо заимствованных из чеховских произведений, либо метонимически связанных с личностью Чехова (стук молотка, выстрел из ружья, обрывки вальса, туберкулезное покашливание и т.п.). Пьеса Костенко – это механическое перенесение уже готовых рецептов «деконструкции» на драматическую сцену, в результате чего на место деконструкции приходит самоцельная деструкция.

Эти пьесы отличает и появление Чехова на сцене как персонажа: производство клонированных Чеховых (В. Сорокин); Портрет Чехова с мобильной нижней челюстью, подающего реплики, активно участвующего в пьесе (К. Костенко); сошедший с фотографии в пьесе В. Леванова; оживший классик в «Мертвых ушах» О. Богаева.

Во всех пьесах, рассматриваемых в этой главе, Чехов предстает как символ традиции, русской классической литературы, и, разрушая этот образ, современные драматурги используют одни и те же приемы (буквализация метафор; использование «стертых» чеховских цитат; появление Чехова в пьесе как персонажа; разрушение чеховского текста; осовременивание чеховских героев). При схожести приемов цели разрушения оказываются разными: деконструировать классику как таковую (В. Сорокин); самоутвердиться в качестве новатора (К. Костенко); деструкция «мхатовского чеховского мифа» (В. Леванов); «демофологизация» школьного и музейного образа Чехова (О. Богаев).

Следует отметить, что «деструктурирующие» классику вообще и Чехова в частности тенденции в современной драме остаются весьма силь-

ными. Они имеют глубокие корни за пределами движения «новой драмы», их истоки – в литературе времен начала русского постмодернизма, и потому всю эту линию нужно, скорее всего, рассматривать как запоздалое стремление драматургии «догнать» прозу и поэзию.

Во второй главе «Попытка “продолжения Чехова” сегодня» на примере пьес Л. Разумовской «Французские страсти на подмосковной дачи», А. Слаповского «Вишневый садик», цикла «Фирсиада» В. Леванова рассмотрена противоположная тенденция взаимодействия с чеховским текстом – тенденция продолжения чеховской традиции, переосмысления чеховских ситуаций, сюжетов в новых исторических условиях. Эта линия была явно обозначена в драматургии «новой волны»<sup>5</sup>. Чеховские традиции в пьесах «новой волны» проявились прежде всего в их структурных особенностях: сходстве конфликтов, принципов построения действия, образной и персонажной систем, через сходные способы выражения авторской точки зрения и т. д.

В анализируемых пьесах сюжет чеховских произведений в той или иной степени переносится в современную ситуацию («Вишневый садик» – «Вишневый сад»; «Фирсиада» – «Вишневый сад», «Лебединая песня»). При этом чеховское «происхождение» современных пьес очевидно уже в заглавии. Такое чеховское заглавие и ориентирует читателя / зрителя на поиск чеховского гена в современной пьесе. Так, персонажи в пьесах Разумовской и Слаповского «составлены» из наиболее ярких примет – черт поведения, характера или просто реплик – сразу нескольких чеховских героев. В пьесе Леванова «Смерть Фирса» во время актерской игры и размышлений полностью перевоплощается в чеховского героя. Однако все эти структурные параллели, мотивные и образные цитаты необходимы со-

---

<sup>5</sup> См.: Явчуновский Я. И. Драма на новом рубеже: Драматургия 70-х и 80-х гг.: конфликт, герои, проблемы. Саратов, 1989. Тютлева Л. Г. Традиции А. П. Чехова в современной русской драматургии («новая волна»): Дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 1994.

временным драматургом как способ размышления о времени и жизни в рамках чеховской системы.

Пьесы Л. Разумовской, А. Слаповского, В. Леванова соединили приемы освоения чеховской традиции драматургией «новой волны» (переосмысление жанра комедии в чеховском понимании, аллюзийность в построении героев и сюжета пьесы, цитирование мотивов и ситуация, тонкая техника структурных параллелей) и те приемы, которые стали ведущими в пьесах – переделках авторов последнего десятилетия (прямое цитирование чеховских текстов; осовременивание чеховских героев).

Предметом исследования в третьей главе «Чехов в зеркале массового сознания» стали пьесы Н. Коляды, А. Зензинова, В. Забалуева и М. Гавриловой. Эти пьесы отразили интерес современных драматургов не столько к чеховским героям и ситуациям, и даже не столько к чеховским пьесам, сколько к их восприятию массовым сознанием.

Показательно, на наш взгляд, в русле этой тенденции творчество Н. Коляды – самого репертуарного и популярного драматурга последних десятилетий. Николай Коляда, как отмечалось неоднократно, – это «человек Театра, знающий этот мир изнутри, служащий ему преданно»<sup>6</sup>, и Чехов для него оказывается неким знаком принадлежности к театральному миру. Коляда не подражает Чехову-драматургу, а сознательно или бессознательно обращается к чеховской театральной традиции. Это легче всего доказать, рассмотрев способы цитирования Чехова: в пьесах Коляды действительно очень много цитат из чеховских произведений, но при этом почти всегда цитируются самые известные, можно сказать, расхожие реплики из пьес Чехова, «визитные карточки» чеховского театра, известные любому зрителю («Птица Феникс», «Носферату», «Курица», «Куриная слепота», «Черепаша Маня», «Американка», «Нюра-чапай» и др.). Цитация легко узнаваемых чеховских текстов осуществляется не только на вербальном, но

и на визуальном уровне, причем и здесь настойчиво педалируется отсылка к первоисточнику («Птица Феникс», «Театр»). Использование «стертых» чеховских цитат, игра со штампами отличают и пьесы А. Зензинова, В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани» и М. Гавриловой «Три сестры и дядя Ваня».

Другим механизмом взаимодействия текста современной пьесы с чеховскими произведениями оказывается переделка сюжета. В драматургии Н. Коляды показательными являются, по нашему мнению, пьесы «Вовка-морковка» и «Полонез Огинского». Одноактный монолог «Вовка-морковка» имеет подзаголовок «Лебединая песня», что прямо отсылает к одноименному чеховскому драматическому этюду. В чеховской пьесе современного драматурга привлекла тема неудачной творческой и личной судьбы провинциального актера. Пьесу Н. Коляды «Полонез Огинского» с чеховской комедией «Вишневый сад» связывает схожесть сюжета (возвращение на родину, в родной дом) и героев (Таня–Раневская), общность проблематики (тоска, ностальгия по уходящей России).

В пьесе А. Зензинова и В. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани», что отражено уже в заглавии, переписываются сразу две чеховские пьесы («Дядя Ваня», «Вишневый сад»). При этом характеры чеховских персонажей, равно как и сюжетная сторона драмы, претерпевают значительные трансформации. Суть этих трансформаций – в преувеличениях, нарушении чеховской «меры», выделяя и гиперболизируя лишь одну-две черты в образе чеховского героя, прочно закрепившиеся в читательском и зрительском восприятии. Они переписывают не столько Чехова, сколько растиражированное представление о Чехове – так же, как это делает Николай Коляда и его школа. Игра с штампами в восприятии Чехова в этой пьесе проявляется и в построении: первая часть – это не только продолжение (сиквел) последней пьесы Чехова, но и попытка представить жизнь чехов-

---

<sup>6</sup> Громова М.И. Русская драматургия конца XX-XXI века. М., 2005. С. 178.

ских героев через много лет после продажи имения, в новых социальных условиях, совершенно не похожих на прежние. Поэтому не случайно временем действия становится 1918 год, разгар гражданской войны. Давно стало общим местом утверждение, что «закатная» пьеса Чехова есть произведение о смене исторических формаций, о прощании с прежней жизнью и старым социальным укладом. Зензинов и Забалуев превращают это общее место критики в сюжетный мотив – завязку. Во второй части трансформации подвергается традиция театральных постановок Чехова. Здесь пьеса разыгрывается в четырех «скетчах», то есть в четырех возможных театрално-режиссерских интерпретациях: абсурд, куклы, комедия дель арте, Брехт. Это, конечно, отражает реальную театральную практику: чеховские пьесы ставили и ставят во всех возможных стилистиках.

Смысл «следственного эксперимента», который проводят Зензинов и Забалуев над Чеховым, достаточно очевиден: он заключается в проверке его героев на выживаемость в разных условиях – жизненных, литературных, театральных. Однако, как показывает наш анализ, качеством «выживаемости в любых условиях» обладают не столько чеховские герои, сколько штампы восприятия Чехова, которые в данном случае гиперболизируют драматурги.

Пьеса Марины Гавриловой «Три сестры и дядя Ваня» – яркий пример того, как в процессе переписывания и дописывания классического текста он подвергается сильнейшей редукции. Автор упрощает в первую очередь сюжетную многоплановость и «романную» природу чеховской драмы. Возможность «разворачивания» сюжетных линий утрачивается, ее заменяет не допускающая разных толкований информация о том, что стало с героями после чеховского финала. Поэтика упрощения в пьесе проявляется не только в обытовлении чеховского сюжета, в утрате психологических мотивировок, в отказе от подтекста Чехова, но и в игре с «визитными карточками» (ружье, «небо в алмазах», чайка, «В Москву! В Москву!»).

Гаврилова выстраивает хронотоп своей пьесы как замкнутый камерный мир, где все друг друга знают, все знакомы, и поэтому не удивительно, что дядя Ваня хочет подарить свою скрипку внуку Нины Заречной, Протопопов оказывается завучем школы, Медведенко – учителем младших классов, а бабушка Пети Трофимова приходит к Ольге жаловаться на внука. При этом герои еще и читают, и цитируют Чехова. Все многообразие чеховского художественного мира и чеховской театральной традиции у Гавриловой упрощается, сводится к набору легко узнаваемых внешних примет, расхожих штампов. Переписывая и дописывая чеховские пьесы, Марина Гаврилова лишь воспроизводит в предельно упрощенном, сниженном, «обытовленном» виде сюжет и героев, полностью оставляя в стороне как чеховскую художественную философию, так и чеховскую поэтику и стилистику. При этом отношение драматурга к своему источнику оказывается двойственным: Гаврилова и пародирует Чехова, и пытается его «продолжать».

В первых трех главах были рассмотрены три интертекстуальные стратегии современной драмы по отношению к чеховским пьесам: негацию, попытки продолжения, редукцию. Сходные процессы происходят и при попытках инсценировать чеховские рассказы, однако здесь, в силу особенностей материала, возникает своя специфика.

Четвертая глава исследования «От чеховской прозы к “чеховской” драматургии» посвящена инсценировкам чеховских произведений в современной драматургии. Материалом для описания этой тенденции послужили пьесы О. Бересневой «Перечитывая Чехова», О. Богаева «Русская народная почта», Е. Гремина «Сахалинская жена».

В пьесе «Перечитывая Чехова» Береснева берет за основу рассказ «Человек в футляре», но при этом существенно меняет его сюжетную основу за счет введения мотивов и цитат из ранних чеховских рассказов («Клевета», «Оратор», «Необыкновенный»), трансформирует узнаваемые

чеховские образы и вводит новый, фантастический финал. Все это соответствует авторскому жанровому определению: не инсценировка, а «пьеса по мотивам», и в то же время как нельзя лучше демонстрирует наиболее распространенную стратегию «новой драмы» в обращении с классикой. Современный драматург дословно цитирует в своей пьесе Чехова и в ремарках, и в диалогах персонажей. При этом диалоги в современной пьесе – это «развертывание», разворачивание в сюжет, монолог или образ мотивов, фраз или даже отдельных слов из чеховского текста. Если первое действие – это, в основном, прямая инсценировка чеховского рассказа, то второе – это продолжение (сиквел) «Человека в футляре». Две части сильно различаются даже в чисто формальных аспектах. Если в первом – «чеховском» – действии есть деление на сцены, есть описательные ремарки, то во втором эти элементы исчезают. Первое действие богаче событиями, характерами, диалогами – тон здесь задает чеховский рассказ. Содержание второго действия оформляется автором как псевдетективная история: поводом для обвинения Коваленко в убийстве Беликова служит сам рассказ Чехова «Человек в футляре». В сюжете чеховского рассказа современный автор находит все атрибуты детективного жанра: есть скоропостижная и не до конца ясная смерть, есть подозреваемый (и даже не один), есть обвинитель-сыщик, есть даже доказательства и свидетели (в данном случае Варенька). Общая гротескная направленность пьесы диктует Бересневой следующий логический ход: в качестве свидетеля вызывается дух Беликова. О. Береснева, которая пишет пьесу по мотивам чеховских рассказов, никак не ориентируется на драматургическую поэтику Чехова, а обращается к традиционным жанрам (фарс, детектив), стремится сделать более выпуклым сюжет, более однозначным конфликтное противостояние, снабдить пьесу комическими эпизодами, которые гарантируют зрительский интерес и т. д.

Более удачными оказываются пьесы, в которых авторы не стремятся «разворачивать» лаконичную чеховскую прозу или раскрашивать ее фантастическими эпизодами, а пытаются найти переключки с Чеховым в современной жизни, взяв за основу вечные, архетипические темы. Именно этим путем пошли в своих самых известных пьесах О. Богаев и Е. Гремина. Сюжетная основа пьесы О. Богаева «Русская народная почта» – рассказ Чехова «Ванька», хотя это не инсценировка и не пьеса «по мотивам». Это, скорее, попытка осмысления современности в рамках заданной классиком системы ценностей. Выбор хрестоматийного рассказа, конечно, не случаен: давно вошедший в школьную программу, он оброс штампами интерпретаций, которые пьесы-переделки, как рассмотрено на примерах других пьес, обычно используют гораздо интенсивнее, чем собственно чеховский текст.

От чеховского рассказа Богаев сохраняет имя героя и главный сюжетный лейтмотив – одиночество. Кроме того, на сюжетном уровне современный драматург воспроизводит ключевую ситуацию чеховского рассказа: центральным событием оказывается написание письма. Но если Ванька Жуков адресуется к дедушке, который при определенных условиях действительно мог бы положить конец его страданиям, забрав внука из города, то в современной пьесе парадокс ложного адресата доводится до абсурда (богаевский герой пишет Президенту России, Елизавете Два, марсианам, клопам и космонавтам, а в результате – самому себе). Соотносимы с чеховским рассказом в пьесе Богаева и стиль письма, хронотоп (Рождество – Новый год), образ самого героя – Ваньки Жукова. Связывая через своего героя две эпохи, Богаев стремится показать сходство их социальной неустроенности, которая длится в России вечно, несмотря на все достижения прогресса. Олег Богаев, «оттолкнувшись» от чеховского рассказа и широко используя приемы иронической постмодернистской игры, тем не менее

сумел сохранить главные качества чеховского текста и достичь органического синтеза трагического и комического.

В отличие от всех остальных драматургов-передельщиков, Гремина обращается не к драматургии и рассказам Чехова, а создает свою пьесу – «Сахалинская жена» – из реалий документального «свидетельства» Чехова – книги «Остров Сахалин». Гремина пипет свою пьесу как наглядную иллюстрацию и подтверждение мысли, высказанной писателем в письме к Суворину: «Сахалин – это место невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный». Образ каторжного острова как «рокового клейма» в современной пьесе строится из прямых цитат из чеховской книги. При этом, как и у Чехова, каторжный остров приобретает временами обобщенное значение как символ всей страны. Гремина перерабатывает чеховский текст, стремясь сохранить все возможное правдоподобие документальной книги, и потому опирается прежде всего на прямую речь каторжных, на наиболее яркие эпизоды чеховской книги. В пьесе, как и в книге «Остров Сахалин», главным лейтмотивом становится лейтмотив тотальной несвободы. Однако в отличие от чеховской книги, в которой то и дело возникают горько-смешные «анекдоты» из истории и повседневной жизни острова, у Греминой тональность однозначно серьезная, а лейтмотив несвободы, невозможности вырваться, убежать с острова настойчиво педалируется почти в каждой сцене.

Общее направление трансформации чеховского текста Еленой Греминой таково: развить отдельные чеховские упоминания и намеки до яркой, запоминающейся картины, сделать чеховский текст «выпуклым», представить художественную иллюстрацию документальной книги. В этом смысле пьеса Греминой сходна с пьесой О. Бересневой: при «драматизации» прозы авторы всегда прибегают к приему «разворачивания намеков» в целях достижения большей наглядности и однозначности. Решению этой задачи в пьесе подчинен и сюжет, имеющий явно нечеховский, мелодрама-

тический характер: любовный треугольник. Таким образом, Гремина пишет «женский вариант» чеховского «Острова Сахалин», выдвигая на первый план оппозицию казенная свобода/ свободная любовь. Это противопоставление скрыто уже в названии пьесы: «сахалинская жена» – это казенная жена. Человек остается человеком даже на каторге, и пьеса показывает попытку героев вернуть «казенному» человеческое измерение через любовь, согласие, семью.

Исследуя сахалинские очерки, И.Н. Сухих выделил как доминирующий принцип книги – «индивидуализация каждого отдельного случая». Гремина в своей книге следует этому принципу, рассказывая отдельную историю шести человек, у каждого из которых есть своя, особая судьба.

Однако поэтика Греминой и Чехова имеет точки и схождения, и расхождения. Сходство, как мы пытались показать, заключено прежде всего в деталях, которые работают на главные лейтмотивы. Различие – в архитектурном решении темы. Чехов увидел каторгу и ссылку через трагедию повседневного, будничного, рядового явления, он подходил к ней как к социальной проблеме с инструментом врача, очеркиста, этнографа, статистика. Пьеса Греминой, хотя она и выделяется из ряда «переделок» более внимательным чтением чеховских текстов и бережным к ним отношением, – все же оказывается излишне мелодраматичной и оптимистичной. Но, как замечали еще чеховские современники, у каждого – свой Чехов, похожий на самого читателя.

Современные драматурги, обращаясь к Чехову, исходят из убеждения, что его пьесы слишком часто ставят, что они давно перестали восприниматься, автоматизировались. Отсюда и заявления о том, что ставить сейчас Чехова безнравственно. А с другой стороны, те же авторы часто признаются в любви (как Николай Коляда) или, по крайней мере, в уважении к Чехову (как Владимир Сорокин). Отсюда общая тенденция к «переделкам», «осовремениванию», «подновлению». Но в своих попытках «подно-

вить» классика авторы идут разными путями: одни пытаются усмотреть актуальное в самом классическом тексте, не разрушив его ценностную структуру. К таким драматургам можно отнести Л. Разумовскую, А. Слаповского, Е. Гремину, отчасти – О. Богаева и В. Леванова. Другие же, не решаясь на откровенную «сорокинскую» деструкцию, балансируют на грани пародии и осовременивают Чехова «наси́льно», с помощью запрещенных приемов и нехитрых трюков. Такую стратегию по отношению к тексту-предшественнику нельзя назвать интерпретацией. Смещение разных чеховских героев в рамках одной пьесы или механическое соединение разных пьес, характерное для этой линии, тоже не делает переделку глубоже. Авторы не хотят и не могут найти новые смыслы в чеховских пьесах, и предмет изображения оказывается иным: это не Чехов, а восприятие Чехова современным массовым сознанием. В лучших случаях (у Н. Коляды) такой подход является осознанным и действительно говорит о современности, в худших (у М. Гавриловой) оказывается, по-видимому, бессознательным, и не несет практически никакой информации.

Современные драматурги, обращаясь к Чехову, исходят из убеждения, что его пьесы слишком часто ставят, что они давно перестали восприниматься, автоматизировались. Отсюда и заявления о том, что ставить сейчас Чехова безнравственно. А с другой стороны, те же авторы часто признаются в любви (как Николай Коляда) или, по крайней мере, в уважении к Чехову (как Владимир Сорокин). Отсюда общая тенденция к «переделкам», «осовремениванию», «подновлению». Но в своих попытках «подновить» классика авторы идут разными путями: одни пытаются усмотреть актуальное в самом классическом тексте, не разрушив его ценностную структуру. К таким драматургам можно отнести Л. Разумовскую, А. Слаповского, Е. Гремину, отчасти – О. Богаева и В. Леванова. Другие же, не решаясь на откровенную «сорокинскую» деструкцию, балансируют на грани пародии и осовременивают Чехова «наси́льно», с помощью раз-

личных приемов. Такую стратегию по отношению к тексту-предшественнику нельзя назвать интерпретацией. Смешение разных чеховских героев в рамках одной пьесы или механическое соединение разных пьес, характерное для этой линии, тоже не делает переделку глубже. Авторы не хотят и не могут найти новые смыслы в чеховских пьесах, и предмет изображения оказывается иным: это не Чехов, а восприятие Чехова современным массовым сознанием. В лучших случаях (у Н. Коляды) такой подход является осознанным и действительно говорит о современности, в худших (у М. Гавриловой) оказывается, по-видимому, бессознательным, и не несет практически никакой информации.

**Заключение** содержит основные выводы диссертации. В огромном большинстве новые драматурги остаются новыми только по названию: в их пьесах господствует «гегелевский» тип конфликта как противоборства противонаправленных человеческих волей, которые могут достигать своей цели только уничтожая друг друга. Эта установка сочетается с навязчивостью символики, мелодраматичностью сюжета, однозначностью характеров, нарочитой грубостью языка, бытовой приземленностью, за которой никак не просвечивают какие-либо высшие ценности, часто – с неоправданно оптимистическими «просветленными» финалами. Драматурги обращаются к традиционным жанрам (фарс, детектив), стремятся сделать более выпуклым сюжет, снабдить пьесу комическими эпизодами, которые гарантируют зрительский интерес и т. д. Другими словами, современная драма, по большому счету, остается «дочеховской». Она адаптировала или спародировала очень много чеховских цитат, но впитала очень немного из чеховских системы ценностей и чеховской поэтики.

Таким образом, исследовав механизмы взаимодействия чеховского творчества и современной русской драматургии последних десятилетий, можно определить две основные стратегии по отношению к чеховскому тексту: разрушение и попытка переосмысления Чехова в современных ус-

2006A  
8159

№ - 8159

ловиях. Обращение к чеховскому творчеству в современной драматургии, как и к любому классическому тексту, означает либо трансформацию исходного текста, либо его продолжение. При этом главным стимулом драматургов оказывается стремление осовременить классика и преодолеть театральные штампы

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Щербакова, А.А. Чеховский текст в современной драматургии // А.П. Чехов: байкальские встречи: Сб. науч. тр. / Под ред. А.С. Собенникова. – Иркутск, 2003. – С. 83–89.

2. Щербакова, А.А. «Наши дни» и Апокалипсис в драматургии Н. Коляды // Время в социальном, культурном и языковом измерении: Тез. докл. науч. конф. – Иркутск, 2004. – С. 81–83.

3. Щербакова, А.А. Чеховское заглавие как объект рефлексии в современной литературе // Век после Чехова: Тез. докл. междунар. конф., Москва, 25–29 июня 2004 г. – М.: Изд-во МГУ, 2004 – С. 246–248.

4. Щербакова, А.А. Образ Чехова в современной драматургии // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции (Москва, 23–27 мая 2005 г.). – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 34–38.

5. Щербакова, А.А. Переписывая Чехова: Поэтика преувеличений А. Зензинова и В. Забалуева // Литера. Вестник факультета филологии и журналистики Иркутского государственного университета. Вып. 2. – Иркутск, 2005. – С. 90–98.

6. Щербакова, А.А. Перечитывая Чехова... (опыт современной инсценировки О. Бересневой) // Судьба жанра в литературном процессе. Вып. 2. – Иркутск, 2005. – С. 240–249.

Технический редактор А.А. Медведева  
Подписано в печать 24.04.2006. Формат 60 × 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага типографская № 1. Печать офсетная.  
Усл.печ.л. 1,25. Тираж 100 экз. Заказ № 187.  
Тверской государственный университет  
Редакционно-издательское управление.  
Адрес: Россия, 170000, г. Тверь, ул. Желябова, 33.  
Тел. РИУ: (4822) 35-60-63.