

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»  
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)  
Филологический факультет  
Кафедра литературы

## Чеховские традиции в пьесах Л. Улицкой «Русское варенье» и Б. Акунина «Чайка»

### Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

\_\_\_\_\_ Н.А.Гузъ

«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

**Выполнил** студент

Р- ЗФО 081 группы

Косотонова Р.А.

Подпись \_\_\_\_\_

**Научный руководитель:**

Старший преподаватель

Клешнина Наталья Ивановна

Подпись \_\_\_\_\_

*(подпись)*

Оценка

\_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

Подпись \_\_\_\_\_

*(Председатель ГАК)*

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
ГЛАВА I. Неавторское слово как современный аспект исследования в литературоведении .....	6
1.1. Интертекстуальность как литературоведческое понятие .....	6
1.2. Реминисценции и аллюзии как литературные приемы.....	9
ГЛАВА II. Чеховские традиции в пьесах Л. Улицкой «Русское варенье» и Б. Акунина «Чайка» .....	17
2.1. Чеховская деталь в пьесе Л. Улицкой «Русское варенье» .....	17
2.2. Традиции А.П. Чехова в пьесе Б. Акунина «Чайка» .....	37
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	47
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	49

## ВВЕДЕНИЕ

В русской литературе конца XX - начала XXI века наметилась тенденция использовать темы, мотивы, а также сюжеты классических произведений. Известны новые интерпретации произведений А.С. Пушкина (Н. Коляда «Тройка семерка туз»), И.А. Гончарова (М. Угаров «Смерть Ильи Ильича»), Н.В. Гоголя (Н. Садур «Панночка»), Л.Н. Толстого (О. Шишкин «Анна Каренина - 2»). На данный момент наиболее активной «доработке» и «переработке» подвергаются тексты А.П. Чехова: «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Чайка». Известны попытки осмысления классических пьес современными режиссерами («Чайка» австрийского режиссера Люка Бонди, «Чайка» Льва Додина в петербургском Малом драматическом театре, «Опыт освоения пьесы "Чайка" по системе Станиславского» Андрея Жолдака, постановка «Чайки Олега Рыбкина» в красноярском театре, «Чайка» Никиты Астахова в Русском духовном театре), хореографами («Чайка» Джона Ноймайера на сцене театра им. Немировича- Данченко).

Повышенный интерес к пьесам «Вишневый сад» и «Чайка» связан с проблемой саморепрезентации современных драматургов, составляющей идейно-тематический план пьес А.П. Чехова. Ощущение переходности, рубежности эпохи, свойственное драматическим произведениям русского классика и нашедшее отклик в произведениях последних лет, позволяет актуализировать проблему взаимодействия драматургии современных авторов с чеховской традицией на новом историческом этапе. Возможность выявления основных особенностей поэтики современных драматургов через художественную ретроспекцию - обращение к традициям А.П. Чехова — обуславливает **актуальность** выбранной нами темы.

Самым распространенным объяснением появления элементов чеховской традиции становятся частые отсылки к

интертекстуальности, реминисценциям и аллюзиям столь характерным для постмодернистских произведений. Однако «не всякая вторичность, даже сознательная, есть признак постмодернизма» [22, с. 163]. Литературовед Г.Н. Нефагина, обращаясь к анализу прозы 1990-х гг., оперирует данным термином, считая его одной из форм презентации концептуализма. «Накануне накануне» Е. Попова, «Кавказский пленный» В. Маканина, а также ряд других произведений менее известных авторов рассматриваются как форма, не пародирующая первичное произведение и не цитирующая его, а наполняющая новым актуальным содержанием. «Ремэйк (таково авторское написание термина) имеет различное смысловое наполнение и противоположный пафос: сюжетной стороной он обращен к массовой культуре, иронической - к элитарной» [30, с. 277.].

**Объект** исследования – произведения современных писателей, созданные в русле традиций А.П. Чехова.

**Предметом** исследования являются идейно-художественные принципы взаимодействия творчества Л. Улицкой и Б. Акунина с традицией А.П. Чехова.

**Цель** работы – изучение принципов художественного освоения чеховской традиции в произведениях Л. Улицкой «Русское варенье» и Б. Акунина «Чайка».

**Задачи** работы:

- рассмотреть проблему интертекстуальности в современном литературоведении;
- исследовать особенности использования чеховской детали на примере «Русское варенье» Л. Улицкой.
- проанализировать феномен «Чайки» Б. Акунина в системе массовой литературы.

**Методологической основой** работы стал системный подход, объединивший сравнительно-типологический, историко-литературный,

историко-функциональный аспекты изучения художественного произведения.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

# ГЛАВА I. Неавторское слово как современный аспект исследования в литературоведении

## 1.1. Интертекстуальность как литературоведческое понятие

Термин «интертекстуальность» ввела в обиход Ю. Кристева, французский филолог постструктуралистской ориентации. Опираясь на бахтинские концепции чужого слова и диалогичности, а в то же время с ними полемизируя, она утверждала: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия *интерсубъективности* (т.е. диалогического контакта, или межличностного общения) встает понятие *интертекстуальности*». И еще: «"Литературное слово" – это «место пересечения текстовых плоскостей», "диалог различных видов письма"» [23, с. 97].

Позже на термин «интертекстуальность» активно опирался Р. Барт: «Текст – это раскавыченная цитата», «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» [6, с. 428]. В энциклопедической статье «Текст» он писал: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение

которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [6, с. 218].

Понимание Ю. Кристевой и Р. Бартом текста (в том числе художественного) как средоточия ранее бытовавших речевых и языковых единиц, которые входят в него независимо от воли говорящего (автора), является оригинальным и во многом плодотворным для научной мысли: французские ученые обратились к той грани художественной непреднамеренности, которая ранее оставалась вне поля зрения ученых. Мозаика бессознательных и автоматизированных цитаций наиболее характерна для произведений эпигонских и эклектических (напомним сказанное выше о пушкинском Белкине), для литературы массовой, низовой, наивно не различающей языковых кодов, стилей, жанрово-речевых манер.

Однако то, что Ю. Кристева и Р. Барт назвали интертекстуальностью является не только формой воплощения наивного, неискушенного литературного сознания, но и достоянием творчества писателей крупных и оригинальных. «Я давно перестала делить стихи на свои и чужие, на «тебя» и «меня», – писала М. Цветаева Вл. Ходасевичу в 1934 г. – Я не знаю авторства» [33, с. 207]. Неявное цитирование стихов Андрея Белого, опора на речевую манеру этого поэта, неразличение тою, что идет от него и что – от собственного опыта, характерно для раннего творчества Пастернака, который «концептуализировал свою индивидуальность и индивидуальность предшественника не как различающиеся или сходные, но как образующие единый континуум, слитный творческий феномен» [41, с. 54]. Аналогичным образом преломлялись народная речь и язык фольклорных жанров у А.В. Кольцова, С.А. Есенина, С.А. Клычкова, Н.А. Клюева.

Иную, игровую природу имеет интертекстуальность постмодернистских произведений, на которые и ориентирована концепция Ю. Кристевой и Р. Барта. «Постмодернистская чувствительность», сопря-

женная с представлением о мире как о хаотическом, лишенном ценности и смысла, открывает заманчивую перспективу нескончаемым языковым играм: абсолютно вольному, ничем не стесненному, самодовлеющему и при том ироническому оперированию текстами, дискурсами, языковыми кодами [19, с. 268-271].

Однако интертекстуальность (если понимать ее по Кристевой и Барту – как «мозаику» цитаций «бессознательных и автоматических») в художественной словесности отнюдь не универсальна, хотя бы по одному тому, что литературные реминисценции, о которых говорилось выше, часто знаменуют активность творческой мысли писателей.

В современном литературоведении термин «интертекстуальность» широко употребителен и весьма престижен. Им часто обозначается общая совокупность *межтекстовых связей*, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам. (В область межтекстовых связей входят также соотношения между авторским словом и словами чужими, в частности – двуголосыми). Широко понятая интертекстуальность, как резонно заметил Г.К. Косиков, способна осуществлять «преображение всех тех культурных языков, которые он (текст) в себя впитывает» [19, с. 42], т.е. обогащать сферу речевой деятельности и арсенал художественно-речевых средств писателей.

Понятие межтекстовых связей («схождений») как явления многопланового, намного обогнав свою эпоху, наметил в 1920-е годы Б.В. Томашевский. Вопрос о воздействии одних писателей на других, с сожалением говорил ученый, «сводится к изысканию в текстах «заимствований» и «реминисценций». Он утверждал, что насущной задачей литературоведения является различение разных родов (типов) текстовых схождений. Это, во-первых, «сознательная цитация, намек, ссылка на творчество писателя», определенным образом освещающие (тракту-



ющие) ранее созданные произведения. Во-вторых, это «бессознательное воспроизведение литературного шаблона». И наконец, в-третьих, это «случайное совпадение». Без разграничений такого рода, полагал Томашевский, «параллели носят характер сырого материала, небеспольного для исследования, но мало говорящего уму и сердцу». И замечал, что «выискивание этих параллелей» вне уяснения их характера, сути, функции «напоминает некий род литературного коллекционерства» [42, с. 213].

Со всем этим трудно не согласиться. К сказанному Б.В. Томашевским добавим: присутствующие в словесно-художественном произведении, но не всецело принадлежащие автору речевые единицы (как бы их ни называть: неавторскими словами и реминисценциями, или фактами интертекстуальности, или осуществлением межтекстовых связей) естественно рассматривать прежде всего как звенья содержательно значимой формы.

Таким образом, интертекстуальность – это «перекличка» текстов при помощи определённых сигналов (единиц), их диалогичность.

Интертекстуальный подход, учитывающий функциональную сторону интертекстуальности, авторскую интенцию в рамках историко-литературного и культурного подхода к явлениям, представляется, на наш взгляд, наиболее продуктивным при исследовании творчества современных писателей.

## **1.2. Реминисценции и аллюзии как литературные приемы**

Реминисценции – «присутствующие в художественных текстах «отсылки» к предшествующим литературным фактам; отдельным произведениям или их группам, напоминания о них» [48, с. 170]. Реминисценции, говоря иначе, – это образы литературы в литературе. Наиболее распространенная форма реминисценции – цитата, точная или неточ-

ная; «закавыченная» или остающаяся неявной, подтекстовой. Реминисценции могут включаться в произведения сознательно и целеустремленно либо возникать независимо от воли автора, произвольно («литературное припоминание»).

К числу неявных, лишь угадываемых (предположительно!) реминисценции принадлежит слово «нищие» в стихотворении 1915 года, открывающем ахматовскую книгу «Белая стая» (четверть века спустя, по свидетельству Л.К. Чуковской, А.А. Ахматова назвала его лучшим из всех ею написанных стихов):

*Думали: нищие мы, нету у нас ничего,  
А как стали одно за другим терять,  
Так, что сделался каждый день  
Поминальным днем, –  
Начали песни слагать  
О великой щедрости Божьей  
Да о нашем бывшем богатстве.*

[5, с. 55]

В сочетании с опорным местоимением множественного числа «мы», «у нас», «наше» взамен преобладающих в лирике (в том числе ахматовской) «я» и «ты» слова «нищий» и «бывшее богатство» обретают смысл исторический, а все стихотворение – звучание гражданское, едва ли не публицистическое. И возникают ассоциации с широким потоком суждений предреволюционных лет о будто бы извечных российских убожестве и бедности, чему отдали дань и И. Бунин, и М. Горький, в какой-то мере – А.П. Чехов с его «Мужиками», и А. Блок с памятными всем словами о любви к «нищей России» с ее серыми избами («Опять, как в годы золотые...», 1908).

Реминисценции в виде цитат составляют существенную разновидность неавторского слова. Они знаменуют либо приятие и одобрение писателем его предшественника, следование ему, либо, напротив, спор с ним и пародирование ранее созданного текста: «...при всем многообразии цитации разные и часто несхожие «голоса» всегда помещаются в такой контекст, который позволяет за чужим словом услышать авторское (согласие или несогласие с этим чужим словом)» [24, с. 71].

Вместе с тем сфера реминисценций значительно шире области цитирования как такового. Реминисценциями нередко становятся простые упоминания произведений и их создателей вкупе с их оценочными характеристиками. Так, в шестой главе первой части романа М. де Сервантеса священник и цирюльник разбирают книги, читанные Дон Кихотом, чтобы часть их сжечь, и беседуют о них, так что образ литературы (преимущественно рыцарских романов) создается при полном отсутствии цитирования.

Реминисценциям как единичным звеньям словесно-художественных текстов одноприродны заимствование сюжетов, введение персонажей, ранее созданных произведений, подражания, а также вольные переводы иноязычных произведений, у истоков которых в русской классической поэзии – стихотворения и баллады В.А. Жуковского.

Собственно литературным реминисценциям родственны и отсылки к созданиям иных видов искусства как реально существующим (величественный памятник готической архитектуры в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» или моцартовский «Реквием» в маленькой трагедии А.С. Пушкина), так и вымышленным писателем («Портрет» Н.В. Гоголя или «Доктор Фаустус» Т. Манна, пространно «рисующие» живописные и музыкальные творения). Художественные реминисценции широко бытуют в литературе XX в. О живописи немало говорится в «Итальянских стихах» А. Блока, музыкальные образы ле-

жат в основе его цикла «Кармен»; вне настойчивых обращений к мотивам зодчества непредставимо творчество О.Э. Мандельштама: «Я с Музой зодчего беседую опять...» (из чернового варианта стихотворения «Адмиралтейство»). По словам Д.С. Лихачева, «Поэма без героя» А.А. Ахматовой «принадлежит к числу произведений, насквозь пронизанных литературными, артистическими, театральными (в частности, балетными), архитектурными и декоративно-живописными ассоциациями и реминисценциями» [27, с. 173].

Реминисценции составляют одно из звеньев содержательной формы литературных произведений. Они воплощают (реализуют) культурно-художественную и жанрово-стилистическую проблематику творчества писателей, их потребность в художественно-образном отклике на явления предшествующего искусства, прежде всего словесного. Выражая осмысление и оценку литературных фактов, реминисценции нередко оказываются неким подобием литературно-критических выступлений – своего рода критикой-эссеистикой, вторгшейся в мир собственно художественных текстов, что явственно в «Евгении Онегине» Пушкина (например, суждения об оде и элегии), «Бедных людях» Достоевского (где Макар Девушкин, по-видимому, выражая мнение писателя, восторженно отзывается о пушкинском «Станционном смотрителе» и весьма недоброжелательно – о гоголевской «Шинели»), в циклах стихов М.И. Цветаевой и Б.Л. Пастернака, посвященных Александру Блоку.

Реминисценции глубоко значимы в художественной словесности разных стран и эпох. Так, в произведениях русской литературы (не только древней, но и Нового времени) нет числа прямым и косвенным отсылкам к каноническим христианским текстам [15, с. 88]. Обильны и весьма разнообразны обращения писателей к предшествующей художественной литературе. Нескончаемы отклики на «Божественную комедию» А. Данте, «Дон Кихота» Сервантеса, «Гамлета» Шекспира, на

«Медного всадника» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя, на творения Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова.

В творчестве писателей, в том числе крупных, оригинальных, наличествует огромное количество реминисценций из самых разных источников. Так, произведения А.С. Пушкина – его лирика, поэмы, «Евгений Онегин», «Повести Белкина» – до предела насыщены отсылками (часто неявными) к литературе как отечественной, так и западно-европейской, в том числе современной поэту. Здесь вновь оживают Данте, У. Шекспир, Дж.Г. Байрон, Г.Р. Державин; присутствуют К.Н. Батюшков, В.А. Жуковский, Е.А. Баратынский, П.А. Вяземский и многие другие. В бесконечно разнообразных пушкинских реминисценциях ощутимы и благодарное приятие поэтом искусства предшественников и современников, и творческая полемика с ними, и осмеяние позднеклассицистических и сентиментально-романтических стереотипов, штампов, клише.

Реминисценции весьма существенны и в послепушкинской литературе. Так, явные и неявные отсылки к творчеству Н.В. Гоголя многочисленны в произведениях Ф.М. Достоевского. Но наиболее настойчивы обращения русских писателей к А.С. Пушкину и его текстам. Свою, если так можно выразиться, реминисцентную историю имеют и лирические стихотворения великого поэта, и «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Капитанская дочка». Пушкинские творения, осознаваемые писателями прежде всего как высочайшие образцы искусства, порой становятся поводами для фамильярных перелицовок. Так, в главе поэмы «Хорошо!», посвященной политической беседе Милюкова и Кусковой, В. Маяковский пародирует разговор Татьяны с няней. И.А. Бродский резко трансформирует текст стихотворения «Я вас любил...», чтобы выразить свой беспощадно жесткий взгляд на человека, мир, любовь:

*Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
что просто боль) сверлит мои мозги.  
Все разлетелось к черту на куски.  
Я застрелиться пробовал, но сложно  
с оружием. <...>*

[9, с. 126]

И далее (в том же шестом стихотворении цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»):

*Я вас любил так сильно, безнадежно,  
как дай вам Бог другими – но не даст!*

[9й, с. 126]

В литературе последних двух столетий, освободившейся от традиционалистского «одноголосия», от жанрово-стилевых норм, правил, канонов, реминисценции обрели особенно большую значимость. По словам И.Ю. Подгаецкой, «поэзия XIX века начинается там, где «свое» и «чужое» поняты как проблема» [34, с. 201]. Добавим к этому: литературные реминисценции знаменуют обсуждение «своего» и «чужого» как в поэзии, так и в прозе, и не только в XIX, но и в XX в.

Искусство слова близких нам эпох реминисцентно в разной мере. Отсылки к литературным фактам – неотъемлемый и, больше того, доминирующий компонент произведений В.А. Жуковского (едва ли не все *свое* сказано им по поводу чужого и по его следам). Реминисценции обильны и разнообразны у А.С. Пушкина, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама. Но они далеко не столь значимы у Л.Н. Толстого, А.А. Фета, С.А. Есенина, М.М. Пришвина, А.И. Солженицына: постигаемая этими художниками слова реальность чаще всего удалена от мира литературы и искусства.

Иного рода недомолвками являются легкие, порой едва приметные касания серьезных, злободневных тем и тех мыслей, которые небезопасно выражать открыто. Это всяческие *аллюзии* - намеки на реалии современной общественно-политической жизни, делаемые, как правило, в произведениях об историческом прошлом» [48, с. 271].

*Ходить бывает склизко  
По камешкам иным,  
Итак, о том, что близко,  
Мы лучше умолчим*

– этими словами А.К. Толстой обрывает свой рассказ о русских царях в стихотворении «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева», давая понять читателю, что шутливо-саркастические картины прошлого имеют сугубо современный смысл.

Аллюзиям сродни то, что с легкой руки М.Е. Салтыкова-Щедрина именуется *эзоповым языком*. Это – особого рода тайнопись, уберегающая произведения (в основном сатирические) от цензурного запрета. Так, Н.А. Некрасов наименовал «Вестминстерским аббатством родины твоей» (это аббатство было местом захоронения лучших людей Англии) российскую Сибирь. Нечто от эзопова языка ощутимо в трагических «Стансах» (1935) О.Э. Мандельштама:

*Подумаешь, как в Чердыни-голубе,  
Где пахнет Обью и Тобол в раструбе,  
В семивершковой я метался кутерьме!  
Клевещущих козлов не досмотрел я драки:  
Как петушок в прозрачной легкой тьме...*

[28, с. 227]

Предмет, о котором идет речь, здесь не назван. Но слово «тюрьма» ясно ощутимо благодаря его фонетическим подобиям («кутерьма», «тьма»).

В современном литературоведении наблюдается размывание границ между аллюзией и реминисценцией, потому что эти термины часто определяются друг через друга.

Главной особенностью аллюзий является их временная соотнесенность, поэтому наиболее распространенным видом аллюзий оказываются исторические аллюзии, что связано с историческим характером произведения.

Аллюзия дает читателю возможность получить не только ту информацию, которая была изначально заложена в произведении, но и увидеть точку зрения самого писателя на то, о чем он пишет. А раскодирование аллюзий, как и всех интертекстуальных отношений, предполагает присутствие у автора и читателя неких общих знаний.

Таким образом, внутренней нормой литературного творчества XIX–XX столетий является активное присутствие в нем реминисценций и аллюзий. Изолированность писателей и их произведений от опыта предшественников и современников знаменует их ограниченность и узость. Однако и гипертрофированная, самодовлеющая реминисцентность и аллюзорность, сопряженная с замкнутостью литературы в мире собственно художественных феноменов, интересов, проблем, для культуры и самого искусства отнюдь не благоприятна.



## ГЛАВА II. Чеховские традиции в пьесах Л. Улицкой «Русское варенье» и Б. Акунина «Чайка»

### 2.1. Чеховская деталь в пьесе Л. Улицкой «Русское варенье»

Обращение современных авторов к чеховской традиции - основательно изученный феномен литературы конца XX - начала XXI вв. Отмечается, в частности, что каждый случай обращения современного автора к творчеству А.П. Чехова даёт возможность «обнаружить тривиальность или, наоборот, оригинальность сегодняшних моделей по отношению к вчерашним (всегдашним)» [22, с. 175]. Н.И. Ищук-Фадеева, анализируя поэтику послечеховской драмы, даёт обоснование причин, по которым происходит творческое переосмысление наследия А.П. Чехова, а также обозначает, на каких уровнях организации новейшей драмы заявляет о себе чеховская традиция. В статье «Завязка» и «развязка» XX века в драматургических исканиях» она выделяет ряд проявлений новой поэтики: «восприятие тех или иных черт чеховской поэтики», «преобразование чеховского сюжета как один из наиболее любопытных экспериментов новейшей драмы», жанровые новации, предполагающие учёт не только чеховской традиции, но и традиции советской драмы [21, с. 340-342]. В указанной работе косвенно указывается на значимую роль художественной детали в процессе узнавания способов апелляции к чеховскому тексту как на уровне жанра, так и на уровне организации произведения в целом: «Узнаванию весьма способствует паратекст - ремарки воссоздают «место действия», которое, безусловно, знаково» [21, с. 339].

В монографии Ю.В. Доманского «Вариативность драматургии А. П. Чехова» также содержатся указания на исключительную

способность чеховской ремарки, со множеством содержащихся в ней деталей, породить новые смыслы: «...пьесы Чехова, сохраняя в полной мере родовые признаки, оказываются всё же столь необычными в плане рецептивного вариантообразования. К таким элементам мы отнесли персонажа, ситуацию «один на сцене», ремарку и финал. Все эти элементы присущи любой драме, но у Чехова каждый из них представлен весьма необычно - необычно прежде всего с точки зрения потенциального вариантопорождения при театрализации» [14, с. 10].

Обращение к анализу функций и значений художественной детали в пьесе Л. Улицкой обусловлено значимостью детали в поэтике Чехова-драматурга. Ещё А.П. Скафтымов отмечал, что «бытовая деталь у Чехова приобретает огромную эмоциональную ёмкость. За каждой деталью ощущается синтезирующее дыхание чувства жизни в целом» [40, с. 419]. Пьеса «Русское варенье» построена на пародийном использовании чеховских деталей, для которых характерно «сочетание реальной, бытовой, натуралистической детали и её символически-возвышенного наполнения» [40, с. 21].

Для нашего исследования важно определить, что именно подразумевается под «чеховской деталью». Прежде всего, это детали, указывающие на связь пьесы Л. Улицкой с пьесами А.П. Чехова, т.е. детали, выполняющие функцию своего рода «навигатора», который обозначает для читателя точки соприкосновения с чеховскими текстами. Во-вторых, это детали, имеющие непосредственное отношение к характеристикам персонажей, которые не могут быть прочитаны вне чеховского контекста, а также детали временного и пространственного хронотопа.

К деталям первого ряда возможно отнести различные номинации в пьесе Л. Улицкой. Само название пьесы недвусмысленно указывает на связь с чеховской традицией, а также на идейно-содержательную

основу произведения. Русское варенье - это чеховское наследство: продукт из покупных ягод и контаминация чеховских сюжетов. Пьеса называется не «Вишнёвое варенье», а именно «Русское» и не только потому, что варенье варится из купленных на рынке ягод. По ходу развития действия пьесы выясняется немаловажная подробность: с точки зрения героев Л. Улицкой, вишнёвого сада не было, он существовал только в творческом воображении А.П. Чехова. Сначала герои признают, что «вишни давно посохли», а затем один из героев в ответ на реплику - «когда прадед купил здешнюю усадьбу, здесь были вишнёвые сады, известные по всей России» - отвечает: «Когда Лепехин здешние земли покупал, сады уже окончательно выродились» [46, с. 125]. Семантика названия пьесы Л. Улицкой указывает на то, что история вишнёвого сада закончилась, но вопрос о вечных русских проблемах по-прежнему неразрешён. И в разрешении проблем смысла жизни и особой роли интеллигенции нет и не будет окончательной ясности. Отсюда - «Русское варенье» как результат смешения многих позиций, смыслов и художественных приёмов.

Нельзя не отметить, что название пьесы содержит в себе ещё, как минимум, одну литературную аллюзию, вызывая в памяти читателя ассоциацию с названием рассказа А.И. Солженицына «Абрикосовое варенье». Как известно, в этом произведении ставится вопрос о роли писателя в жизни общества и судьбе конкретного человека [30, с. 67]. Можно высказать предположение, что отсылка к рассказу А.И. Солженицына не случайна: в подтексте пьесы Л. Улицкой настойчиво звучит вопрос о том, возможно ли вообще говорить об определённой миссии писателя даже применительно к таким бесспорным корифеям литературы, каковым являлся А.П. Чехов.

Л. Улицкая преобразует в своей пьесе сюжеты «Трёх сестёр», «Дяди Вани», «Вишнёвого сада». Имена героев пьесы Л. Улицкой номинируют каждого из них по отношению к предшественнику из

чеховского произведения. Приведём некоторые примеры, которые наглядно демонстрируют генезис героев Л. Улицкой по отношению к героям из чеховских пьес. Прежде всего нужно сказать о родовой фамилии семьи - Лепехины, которая фонетически близка звучанию знаменитой чеховской Лопухин. Прапрадеды героев пьесы имели непосредственное отношение к судьбам если не вишнёвого сада, то местных усадеб. Совсем не случайной является профессия академика Лепехина, который, будучи селекционером, «всё хотел здешнюю породу вишни восстановить, однако не удалось...» [46, с. 125]. Профессиональная неудача одного из Лепехиных должна восприниматься как указание на несостоятельность чеховского Лопухина, которому не удалось ничего изменить ни в судьбе вишнёвого сада, ни в судьбах России. Отметим, что образ чеховского героя трансформируется в пьесе на нескольких уровнях организации действия. Например, об одном из соседей по даче говорится, что он «свой гектар нарезал на участки по шесть соток, а только дорожку к дому оставил» [46, с. 119], т.е. реализовал план Лопухина. Однако это не помогло сохранить участок, и он был продан. Фамилия Лепехины не вызывает в героях пьесы положительных ассоциаций, Варвара прямо говорит, что стыдится своего предка. Эту фамилию в пьесе сохранил за собой только Андрей Иванович. Все остальные герои стали Дворянскими - такова фамилия мужа Натальи Ивановны. И хотя сами герои воспринимают эту фамилию как избавление от принадлежности к роду Лепехиных, для читателя очевидно её ироническое звучание.

Среди «действующих лиц» в пьесе «Русское варенье» значатся Андрей Иванович Лепехин (Дюдя) - пенсионер, профессор математики, Наталья Ивановна - его сестра, дети Натальи Ивановны: Ростислав, Варвара (Вава), Елена (Леся), Лиза; жена Ростислава - Алла (Евдокия) Калугина, известная писательница, Константин - муж Елены, Мария Яковлевна (Маканя) - сестра покойного мужа Натальи

Ивановны, домоправительница и приживалка. В пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» отставным профессором является Серебряков. В «Трёх сестрах» Прозоров не сумел стать профессором, хотя подавал большие надежды. Герой «Русского варенья» не случайно имеет отчество Иванович и детское прозвище Дюдя. Посредством данных номинаций Л. Улицкая указывает на его родство с дядей Ваней и, с другой стороны, с Прозоровым, сын которого в пьесе «Три сестры» назывался «домашним» именем Бобик. Улицкая обыгрывает эти детали в образе своего героя, указывая на то, что он реализовал мечту трёх сестёр и стал профессором. Тем не менее это не послужило толчком к качественному изменению героя по сравнению с героями А.П. Чехова. Он обременён лишними знаниями, но не наделён талантом, как и Серебряков. Так же, как и Андрей Прозоров, он наносит своей семье материальный удар, единолично распорядившись судьбой дома: «Понимаешь, Ростик, мы с Анной Павловной переезжаем в Барселону... мы там должны квартиру купить» [46, с. 227]. Герой Л. Улицкой, как и чеховский Прозоров, полностью оказывается во власти эгоистичной и недалёкой женщины, которую в пьесе называют «железной Жизелькой». Образ Натальи Ивановны в соответствии с именем должен соотноситься с образом жены Прозорова. Однако героиня Л. Улицкой совмещает в своём характере качества трёх сестёр: она постоянно возвращается памятью к воспоминаниям о родителях и прежней, как ей кажется, благополучной жизни. Подобно Ольге, она трудно и безрадостно работает, «знает много ненужного»; как Ирина, впадает время от времени в эйфорию, верит в то, что может наступить другое время. Вот реплики героини, составляющие суть её образа: «Я устала смертельно. Я спала сегодня два часа, и я работаю...я единственная, кто в нашей семье работает. Я говорю только о работе. В нашей семье никого никогда деньги не интересовали! Я мечтаю, что, когда сброшу с плеч эту работу, приведу в порядок весь семейный

архив. У нас уникальные семейные материалы...Такой срез истории...» [46, с. 146]. Однако Наталья Ивановна носит имя чеховской героини, которая пошла, безвкусна, эгоистична и жестока в своём отношении к окружающим. Эта номинативная деталь указывает на сущность образа человека, который, по сути, не заявляет ни труда во имя высоких идеалов, ни деятельной любви к ближним.

Образы дочерей Натальи Ивановны являются прямыми продолжательницами своих чеховских прототипов. Вот какую характеристику даёт им Наталья Ивановна: «А девочки... Одна молится, вторая принимает позы... А Лизочка совсем не занимается... как она сессию сдаст?» [46, с. 112]. В ответ на эту реплику другая героиня пьесы, Маканя, говорит: «Ну и что, молится? Не пьёт, не курит! Может, она верующая, что ж ей не помолиться? Хотя я лично этого не понимаю. А вот брат Николай...не знаю, как бы он это пережил. А Леля ищет работу! Хорошая работа на дороге не валяется! Не на телеграф же ей идти с тремя языками!» [46, с. 112]. В образах дочерей Натальи Ивановны отчётливо заявляет о себе идея снижения чеховских характеров, компрометации жизненных стремлений трёх сестёр. Героиням Л. Улицкой нет смысла рваться в Москву - они москвички. Варвара, старшая из сестёр, формулирует новое стремление к перемене места жительства и, как следствие, содержания жизни: «В Москве вообще невозможно жить... Ты помнишь, какая прелесть была наша Старая Басманная? Во дворе огромные липы... А теперь из одного окна стройка, из другого этот кошмарный дом с новыми русскими... Нет. Я бы поехала куда-нибудь в провинцию, в старый русский город... Где люди неиспорченные... куда не добралась вся эта мерзость...» [46, с. 123]. Таким образом, происходит отречение нового поколения «сестёр» от мечты чеховских героинь. Более того, намечено движение по кругу: из провинции в Москву, из Москвы в провинцию. Так Л. Улицкая даёт свой ответ на вопрос о том, что

случилось бы с героинями А.П. Чехова, если бы они смогли осуществить свою мечту: ничего, что смогло бы сделать их счастливыми. Однако, продолжая обыгрывать чеховские приёмы, Л. Улицкая намечает ещё один вектор мечты и гипотетического движения для своих героинь. Елена на вопрос матери о перспективах жизни отвечает: «Нет, в Москву не хочу. Я хочу в Париж» [46, с. 116]. Так возникает в пьесе мотив отречения от родины, вишнёвого сада, родового гнезда. Существенным кажется то обстоятельство, что намеченный вектор движения немедленно теряет свою целенаправленность, потому что другие участники диалога не поддерживают стремление Елены. Константин восклицает: «В Китай... Или в Индию...» [46, с. 116]. Лиза в свойственной ей манере немедленно разоблачает миф о Париже, который имеет в своём сознании её старшая сестра: «Париж - грязный вонючий город! Весь в собачьем дерьме. Французы твои - надутые скупердяи... И Париж твой - дешёвка и показуха... Самый фальшивый город на свете» [46, с. 117]. Сама Лиза предпочитает Амстердам как город, где нет фальши: «Да уж конечно, Амстердам повыше стоит... дерьмового твоего Парижа...» [46, с. 117]. Отметим, что в репликах Лизы совсем не случайно повторяется слово «дерьмо». К этому моменту развития действия весь дом Лепехиных-Дворянкиных пропах соответствующим запахом, который постепенно получает символическое значение: от него нет спасенья, как нет спасенья от бытовой разрухи и нет выхода из жизненного тупика. Интересно, что движение «за границу», характерное для многих поколений русских интеллигентов, получает в пьесе реальное завершение. За границу всё время уезжает в деловые поездки Ростислав, там учатся и живут его дети. Случайным внешне, но абсолютно закономерным внутренне становится отъезд в Барселону Дюди, который сумел реализовать мечты своих племянниц и, руководимый «железной Жизелькой», избавился от наследства

предков, чтобы доживать свои дни в Европе. Так в пьесе Л. Улицкой выстраиваются детали пространственного хронотопа, который включает в себя собственно чеховские ориентиры и намечает новые направления движения.

Детали временного хронотопа также получают в «Русском варенье» новое творческое прочтение. Для пьес А.П. Чехова характерно измерение времени посредством указания на традиционные для русского православия праздники, народные приметы смены времён года, праздники народной обрядности. Например, в «Дяде Ване» Войницкий, погружаясь в рассуждения, ведёт отсчёт времени, ориентируясь на недели Великого поста [49, с. 62-65], в «Трёх сёстрах» ждут ряженных, т.е. действие происходит в том числе на святочной неделе, в «Вишнёвом саде» Аня уезжала за границу «в Великом посту», а выехала оттуда «на Страстной неделе» [49, с. 180-181] и так далее. Эти детали временного хронотопа условно можно назвать «внешними», потому что «внутреннее» время жизни чеховских героев регламентируется распорядком дня: завтраками, обедами, ужинами, чаепитиями. Если «внешнее время» в чеховских пьесах движется, то «внутреннее» имеет тенденцию к замедлению и к остановке. Л. Улицкая не оставляет без внимания эту особенность организации хронотопа. В «Русском варенье» действие происходит накануне Пасхи. Домоправительница Маканя выстраивает в своих монологах ряд значимых для семьи точек временного отсчёта: «И семейный уклад для меня - святое! Праздник - превыше всего! Я все праздники чту - Новый год, Рождество, Пасху, Седьмое ноября и Первое мая. Для меня все праздники равны!» [46, с. 167]. Очевидно, что перечисленные праздники окончательно утратили для героев Л. Улицкой свою содержательную составляющую и стали именно способом отсчёта времени. Между тем время в поэтике чеховских пьес осмысливается именно через осознание его мифологической сущности:



«Композиция чеховских пьес так и движется: с весны по осень, от радостных встреч к горькой разлуке. В этом пункте пьесы А.П. Чехова своеобразно сближаются с античным театром - античным мифом с его ощущением соответствия между роковыми поворотами в судьбе человека и сменяющимися друг друга периодами умирания и возрождения природы» [16, с. 487]. «Внутреннее» время семьи Дворянкиных - Лепехиных застывает на уровне каждодневного бессмысленного существования, в котором нет действия, а значит, нет отсчета времени. Никто в доме не может понять, завтракают они или ужинают, семья только один раз смогла собраться за столом. Всё остальное время посвящено подготовке к совместному чаепитию, ужину или обеду. Таким образом, временной хронотоп в пьесе Л. Улицкой оказывается замкнутым, подчёркивает невозможность для героев пьесы разорвать круг обыденно-бездарного существования.

Интересен образ младшей из сестёр - Лизы, которая вся в движении, абсолютно лишена «зауми», иронична до цинизма. Лиза совершенно свободна от бремени принадлежности к семье с традициями и историей. Весёлый цинизм Лизы генетически связан с наивностью чеховской Ирины и дерзостью поведения Маши. Лиза позволяет себе вызывающе одеваться, дерзко, до развязности вести себя: «Открывается дверь, входит толстая некрасивая девушка, выкрашенная в сине-зелёный цвет (а может, пострижена наголо), одета в стиле «панк» [46, с. 100]. Такая интерпретация образа содержит в себе указание на стремление героини оградить себя от нежелательного вмешательства внешнего мира. О реализации этого приёма в поэтике А.П. Чехова писала применительно к образу Маши Шамраевой Э.А. Полоцкая: «Кроме молчания и слова «пустяки» в её запасе «спасительных» средств - и такие, как нюханье табака, рюмка водки» [35, с. 87]. Непременной деталью портрета Лизы является мобильный телефон, который она практически не отнимает от уха. Звонки её

телефона становятся важной составляющей звуковой партитуры пьесы. Только при условии абсолютного нежелания героев слышать друг друга можно не понять, что Лиза нашла для себя необременительный способ зарабатывания денег: «секс по телефону». Лиза - единственная из сестёр, которая получает реальные деньги за свой «труд». Однако сам этот труд далёк от чеховского идеала труда во имя высших идеалов. Л. Улицкая через образ Лизы даёт ироничный ответ на вопрос о том, как можно работать, чтобы приносить себе и людям пользу.

Сам А.П. Чехов присутствует в «Русском варенье», заявляя о себе в диалогах героев, его портрет висит в доме нынешних владельцев сада на самом видном месте. Даже в момент пожара герои вспоминают о А.П. Чехове, которого считают писателем, художественно воссоздавшим историю жизни их семьи: «Чехова, Чехова читайте!» [46, с. 164]. Знаменитый автор для участников новейшей драмы становится членом семьи, который «много насочинял, кое-что преувеличил, кое-что изменил» [46, с. 156], но оказался весьма далёк от понимания реалий жизни семьи русских интеллигентов в нескольких поколениях, к каковой относятся герои пьесы Л. Улицкой. Одновременно герои воспринимают А.П. Чехова как знак, родовой символ, обозначающий их принадлежность к касте избранных. Цитаты из чеховских драм произносятся героями «Русского варенья» как затверженные истины. Чаще всего они никак не соотносятся с действительностью и становятся элементом словесной какофонии, фоном развития разрушительного по своей сути действия: «Осторожно! Уборная не работает! Он не работает! Она не работает! Я работаю как ломовая лошадь! Не надо идеализировать прошлое! Не надо идеализировать будущее! Вы серо живёте, вы много говорите ненужного! Теперешняя жизнь будет со временем казаться странной, неумной и грешной» [46, с. 156]. Такая подача цитаты свидетельствует о том, что высокие чеховские истины остались

неусвоенными, а сам факт цитирования становится некой деталью быта героев, неотъемлемым элементом их существования. Ни один из участников драматического действия не даёт себе труда задуматься над смыслом произносимых слов, которые постепенно выстраиваются в сакрализованный текст с охранительным значением. В этот текст, как и у Чехова, вовлечены и другие авторы: «У Гоголя сказано: «Скучно жить на этом свете, господа!», «Читайте Чаадаева!», «Читайте князя Щербатова!» [46, с. 156-162]. Очевидно, что герои пьесы Л. Улицкой, в отличие от героев А.П. Чехова ощущают себя в большей степени не в жизненном, а в литературном пространстве, пытаются строить и оценивать жизнь с позиций литературных героев. Апелляция к авторитетам выглядит в данном случае не только как попытка оправдать своё существование посредством известных формул, но и как желание заявить о себе в качестве ещё одного поколения, которое не сумело приблизиться к прекрасному будущему. Герои Л. Улицкой осознают, что их время прошло, и не ждут ничего от будущего. Не случайно в пьесе в большей степени, чем в сознании чеховских трёх сестёр, идеализируется прошлое: «Когда папа получил Сталинскую премию, он даже не знал, что за неё полагается сто тысяч рублей! Потому что Лепехины всегда были работники - отец, дед, прадед» [46, с. 112]. Однако из отдельных реплик Варвары и Лизы, которые весьма скептически настроены по отношению к семейным ценностям, становится понятно, что благополучие Лепехиных в прошлом не результат труда и таланта: «Вся страна сажала крыжовник нашего деда «Заря коммунизма», а сам он генетиков сажал! Соседи с ним не разговаривали» [46, с. 126].

Нельзя не указать на появление в пьесе писательницы нового времени Евдокии Калугиной, произведения которой переводит на английский язык Наталья Ивановна: «Наталья Ивановна исполняет большой заказ - перевод на английский язык многотомника

современной русской писательницы Евдокии Калугиной, жены Ростислава» [46, с. 92]. Творчество Калугиной не вызывает в суждениях героев противоречивых оценок: все они понимают, что она совсем не талантлива. Однако Наталья Ивановна склонна смягчать оценки: «Совсем не плохо. Я бы сказала, очень хороший средний уровень» [46, с. 96]. По мере развития действия и возрастания материальной зависимости от невестки героиня окончательно приходит к выводу о том, что «Евдокия Калугина - прекрасный человек и замечательная писательница! Её любят миллионы... Она народный - да, именно народный писатель!» [46, с. 130].

Сама Калугина считает, что талант - явление спорное, и главное - угадать ситуацию, суметь вовремя заявить о себе: «А у меня были когда-нибудь неудачные идеи? Может, я - неудачница? И муж у меня - лох? И дети придурки? Может, двадцать миллионов баб от меня не тащатся?» [46, с. 160]. Деловая хватка Евдокии Калугиной восхищает Ростислава и настораживает его семью, которая усматривает в практицизме невестки «еврейские» корни: «Между прочим, фамилия Аллиной бабушки... я недавно узнала... сказать? Гольдфиш!» [46, с. 200]. Указание на национальную принадлежность «новорусской» писательницы в контексте пьесы кажется нам весьма значимым, как и чеховская деталь в «Вишнёвом саде», когда за сценой «играет знаменитый еврейский оркестр» [49, с. 201]. Эту деталь можно отнести к разряду деталей, сигнализирующих о сосуществовании, а в «Русском варенье» - о конфликте разных культур. На смену А.П. Чехову, который изображал драму русского интеллигента, пришла Евдокия Калугина, не желающая видеть проблемы в судьбах родственной ей по мужу семьи, равно как и в судьбах всей русской интеллигенции. Она чужда проблеме на генетическом уровне. Весьма показательным с этих позиций является диалог Ростислава с женой, когда он пытается

обратить её внимание на необычность истории своей семьи и предлагает Алле (Евдокии) написать историю его семьи:

«РОСТИСЛАВ. Я люблю идею семьи. Семейные ценности... Я люблю мою семью. Согласен. Они несколько малохольные. (Смеётся) Это малохольное семейство представляет собой вымирающую русскую интеллигенцию. Другой такой нет... Страшно далеки они от народа... Герцен её будил, будил... Не помнишь? В школе по литературе проходила, дуся моя?

АЛЛА. Проходила. По биологии... Вымершие животные. Называются динозавры.

РОСТИСЛАВ. Нет, по литературе. Называются лишние люди... Теперь таких не делают. Раритет.

АЛЛА. Нашёл раритет! Полстраны таких раритетов! Три четверти населения страны - лишние люди. Никто не хочет работать!

РОСТИСЛАВ. И всё-таки я уверен, история нашей семьи - прекрасный сюжет для твоей книги.

АЛЛА. Очень статично. Никакой истории как раз и нет.

РОСТИСЛАВ. Как раз это и интересно! Сколько всего произошло - революции, войны, репрессии, а они не изменились, несмотря ни на что - чистые люди! Они чистые люди!

АЛЛА. Не знаю, о чём ты... Чистые! Сплошная антисанитария. Надо продезинфицировать, а ещё лучше - сжечь!» [46, с. 162-163].

В приведённом диалоге манифестируется не столько позиция Евдокии Калугиной, сколько отношение самой Л. Улицкой к проблеме. Автор «Русского варенья» заявляет своё право на переосмысление чеховской традиции, которое заключается в отказе от известных мифологем. Герои Л. Улицкой в восприятии Евдокии Калугиной - нечистоплотные, ленивые люди, которые всё время говорят и ничего не делают, не стесняются принимать материальную помощь. Они смешны и неуместны в современности и полностью лишены той

особенной внутренней содержательности, о которой писал А.П. Чехов применительно к героям своих пьес. Показательны уничижительные характеристики, которые даёт Калугина представителям семейства Ростислава. Например, о Дюде она говорит: «Гибрид Чапаева с балалайкой» [46, с. 162], верно подмечая шутовскую составляющую персонажа, сближающую его с чеховским Гаевым.

Можно предположить, что появление в пьесе «Русское варенье» образа новейшей писательницы сигнализирует об исчерпанности литературной истории чеховских характеров и традиции. В то же время Л. Улицкая посредством этого образа пытается обозначить своё место в русской литературе. Указание на принадлежность персонажа Л. Улицкой к ряду авторов массовой литературы, на национальность автора и адресность его творчества становятся факторами сближения персонажа и автора в их отношении к литературе и литературной традиции.

Говоря о системе деталей в пьесе Л. Улицкой, следует указать на их изобилие, которое создаёт очевидный пародийный эффект по отношению к чеховской драме, что вполне закономерно с учётом художественной специфики новейшей драмы, которая «формируется в логике пародии на традиционный жанр мелодрамы» [21, с. 338]. В интерпретации Л. Улицкой ни одна деталь не может претендовать на характеристику «говорящая». Приведём типичный для анализируемого произведения пример нагромождения деталей в ремарке: «Вставка в темноте. В потёмках и в прибывающем дыму носятся люди. Звучит музыка, построенная на партиях ударных', колокольного набата, трелях телефонных звонков, сирены пожарной машины, фортепьянных пассажей Андрея Ивановича, стрекота пишущей машинки, надрывных воплей кошки и фыркание отбойного молотка» [46, с. 194]. На протяжении всего действия эти детали повторяются и, если следовать логике прочтения чеховской пьесы, должны получить особую

смысловую нагруженность. Л. Улицкая настойчиво воспроизводит именно эти детали абсолютно во всех ремарках, предшествующих развитию каждого действия пьесы. Однако оказывается невозможным выявить смысловой подтекст в «мяуканье неудовлетворённой кошки», «подозрительном скрипе раскладушки», «шумах домашнего обихода» вроде «спускаемой воды в унитазе» [46, с. 92-93]. Если же попытаться сделать это, то получится игра не смыслами, а затверженными фразами о несовместимости быта и духа, о высоких устремлениях, лишённых прагматического смысла. Кроме того, нагромождение деталей отнюдь не способствует воссозданию «бытовой обыденности».

Жизнь героев Л. Улицкой не может быть охарактеризована как протекающая в рамках бытового течения, потому что проходит на фоне крушения быта, на фоне хотя и бытовых, но катастроф. Герои Л. Улицкой за короткий промежуток времени переживают разрушение всей сантехнической системы, равно как и самого дома, прекращение подачи воды и электричества, и наконец - пожар. В их московской квартире случился прорыв труб канализации. Важной деталью этой бытовой катастрофы становятся постоянно повторяющиеся проблемы с канализацией: герои не могут воспользоваться уборной, запах от туалета распространяется по всему участку.

Автор пьесы недвусмысленно указывает на погружение героев в столь низкие сферы быта, которые не позволяют думать о прекрасном будущем, в которое для них, погружённых в решение проблемы уборной, нет выхода. Будущее оказывается закрытым не вследствие непростой или, наоборот, заурядной жизненной ситуации, а в результате прорыва канализации. Использование Улицкой так называемой «натуралистической» детали пародирует художественную манеру Чехова-драматурга, который сочетал в своих пьесах «реальную, бытовую, натуралистическую деталь в её символически возвышенном наполнении» [38, с. 21]. Необходимо отметить, что бытовые

неурядицы вызывают соответствующую реакцию героев пьесы Улицкой, которые позволяют себе формулировать вполне «натуралистические» оценки всему происходящему. Так, на протяжении всей пьесы муж Елены Константин произносит в раздражении: «Гвоздец!» [46, с. 205, 145, 207], а Лиза постоянно произносит: «Говно!» [46, с. 201]. Неудовлетворённость общим течением жизни чеховских героев трансформируется, таким образом, в пьесе Улицкой в раздражение, перерастающее в цинизм. Натуралистическая деталь в пьесе «Русское варенье» не содержит в себе «эмоциональной ёмкости» и становится способом указания на жизненную бездарность героев. Таким образом, данная деталь создаёт эффект снижения образов пьесы Л. Улицкой и одновременно ставит под сомнение состоятельность героев А.П. Чехова, которые также подчиняли себя обстоятельствам быта. Можно утверждать, что в процессе чтения пьесы Л. Улицкой происходит новое прочтение А.П. Чехова, результат которого - десакрализация чеховских смыслов.

Следует заметить, что тенденция к снижению образов героев заложена в поэтике чеховских пьес, которая предполагала выстраивание многомерных образов, основанных в том числе на «чередовании высоких мотивов с «низкими» - бытовыми трудностями» [35, с. 71]. На первый план в пьесе Улицкой выходят такие детали, характеризующие героев, которые в пьесах Чехова были, по словам Ю.В. Доманского, призваны указать на «способ ухода героя от реальности», но могут быть прочитаны и как «причина и ухода от реальности, и неудавшейся жизни» [14, с. 27]. Такой деталью в пьесе Л. Улицкой является пьянство, пристрастие в выпивке. Прежде всего это касается Андрея Лепехина - Дюди. Герой Л. Улицкой реализовал тайное стремление своего чеховского предшественника Андрея Прозорова, который говорил: «Я не пью, трактиров не люблю, но с каким бы удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в



Большом Московском...» [49, с. 132]. На протяжении всей пьесы герой Л. Улицкой «торопливо выпивает», «тихонько выпивает», «достаёт из кармана бутылку водки», «ищет рюмку в буфете», «воровато выпивает рюмочку», «наливает в рюмку из бутылки, быстро заглатывает». Эта деталь становится доминирующей в характеристике героя. В нём отсутствует многомерность образа, свойственная чеховским персонажам.

Сам герой при этом играет роль, предписанную ему канонами чеховской драмы, изображая страдающего от непонимания русского интеллигента: «Я не циничный человек. У меня нежная душа. Просто я ... ты же знаешь, русский человек любит прикидываться дурачком... русскому человеку в высшей степени свойствен возвышенный образ мыслей! И трезвость!» [46, с. 128].

Десакрализация чеховской детали становится важнейшим фактором игры Л. Улицкой с читателем. Писательница выстраивает систему деталей в своей пьесе по вполне узнаваемой чеховской схеме: собственно бытовые детали, звуковые, цветовые. О бытовой (в том числе натуралистической) детали в пьесе Л. Улицкой мы уже говорили. Кроме того, в пьесе существует целый ряд бытовых деталей, к которым мы относим всегда холодный чайник, испорченные продукты питания, неисправную бытовую технику, сломанную мебель, отвалившиеся двери и дверцы, провалившиеся полы, протекающую крышу, телефонные аппараты «довоенных времён» и современные сотовые, забитые досками витражные окна террасы, разбитую посуду - графинчики, рюмки и чашки - все это предметы былого материального благополучия, позволяющие судить об укладе жизни семьи в прошлом, а также символизирующие принадлежность героев к интеллигенции.

К ним также относятся книжный шкаф, пианино, кресло-качалка, старинная швейная машинка, портфель Дюди. Наполнение этих и других бытовых деталей пьесы смыслом происходит в соответствии с

эстетикой постмодернистской литературы, предполагающей развенчание предшествующих культурных кодов. Пародируя чеховскую манеру использования бытовой детали, Л. Улицкая отказывает последней в смысловой наполненности. Бытовые детали в «Русском варенье» - это способ развенчания житейской неприспособленности героев, десакрализации высоких смыслов их рассуждений, воспоминаний, стремлений.

Весьма значимой деталью пьесы Л. Улицкой, восходящей к чеховской традиции, являются деньги как выражение материальной зависимости героев от внешнего мира. Деньги - это неотъемлемая деталь «общего бытового обихода» [40, с. 415]. Так же, как и герои А.П. Чехова, герои Л. Улицкой демонстрируют неумение распоряжаться деньгами, не понимают их реальной соотнесённости со стоимостью услуги. Не случайно в разговорах Макании и Натальи Ивановны всё время фигурируют «старые» и «новые» деньги, доллары и рубли, называются астрономические суммы, потраченные на ведение хозяйства. Герои одновременно пытаются освободиться от власти денег («в нашей семье деньги никого не интересовали» [46, с. 200]) и в то же время оказываются в абсолютном подчинении деньгам, ради которых собираются продавать испорченное варенье: «Кто это будет есть? Никто не будет есть! Это варенье на продажу! Нам надо собрать деньги на ремонт квартиры! Это варенье - наша валюта! Варвара - разливай!» [46, с. 222]. Интеллигенты в изображении Л. Улицкой оказываются едва ли не большими циниками-прагматиками, чем чеховский Лопухин.

Особого внимания заслуживают звуковые детали, которые, как сказано в одной из ремарок, «составляют разнообразную и сложную звуковую партитуру, которая в идеале доходит до симфонизма» [46, с. 92]. По наблюдениям исследователей творчества А.П. Чехова, именно звуковая деталь способна у этого автора передать атмосферу

происходящего, сконцентрировать до предела настроение читателя и зрителя: «Всё это знаки, звуковые символы судьбы человека» [35, с. 284]. В пьесе Л. Улицкой звуки нарастают от действия к действию.

Помимо очевидных многочисленных звуков, вызванных бытовыми неурядицами, герои пьесы начинают слышать звуки отбойных молотков и ощущать подземные толчки. Последняя деталь функционирует абсолютно в чеховской логике, нагнетая обстановку, внутреннее напряжение тех героев, которые ещё способны воспринимать звук как символ. Из-за их нагромождения трудно сосредоточиться на каком-то определённом звуке, выявить его особенность. Тем не менее, именно он становится предзнаменованием жизненных потрясений, которые происходят с героями в финальной сцене, когда «подземная вибрация усиливается. Раздаются взрыв, грохот. Дом разваливается, как карточный домик» [46, с. 231].

Последняя ремарка пьесы также содержит звуковые детали, включённые в два противоположных по смыслу ряда: «Играет музыка. Колокольный звон. Рёв бульдозеров приближается» [46, с. 233]. Надо отметить, что на протяжении всего действия звуковые детали были противопоставлены друг другу именно по этому принципу: звучание быта и звучание церковного колокола. Реализация данного принципа породила в пьесе многие смыслы: от откровенно пародийных до грустно-поминальных по отношению к ушедшей в прошлое чеховской интеллигенции. Заключительная ремарка подводит итог этому символическому противостоянию. Звучит музыка новой жизни, под которую пляшут «грузчики в комбинезонах и в масках-головах <...> крупных политических деятелях нашего замечательного времени» [46, с. 233].

Это музыка новой жизни, новых героев. Колокольный звон - это символ окончательного прощания с чеховскими героями и с самим Чеховым, портрет которого, как икону, держит перед собой Наталья

Ивановна, наблюдающая разрушение своего дома и торжество новой жизни.

Не менее значимой в пьесе Улицкой становится световая деталь. На протяжении всего действия дом героев пьесы по причине неисправной электропроводки иллюминируется вспышками электрического света, чередующимися с абсолютной темнотой. По ходу развития действия герои постоянно прибегают к различным «альтернативным» способам освещения дома и участка, погружающихся время от времени в темноту: зажигают фонарики, свечи. В ремарке, предшествующей первому действию, отмечается: «Свет в спектакле разнообразен: от обычного электрического до света свечей и фонариков. В последней сцене возможен цветовой удар, как в современной дискотеке» [46, с. 92]. В конце действия дом героев переживает пожар. Этот момент становится кульминационным, как и сцена пожара в чеховских «Трёх сёстрах», когда «огонь как будто ярко осветил все фигуры и высветил все сложности и противоречия» [21, с. 41]. Такая подача световой детали указывает на авторское отношение к происходящему, в котором для Улицкой совместились театральное действие и реальная жизнь.

Таким образом, мы можем утверждать, что некоторые особенности поэтики А.П. Чехова-драматурга, в частности характер использования художественной детали, вызывают соответствующую творческую рефлексию, получившую своё воплощение в пьесе Л. Улицкой «Русское варенье». Нагромождение бытовых деталей в ней носит подчёркнуто натуралистический характер, что лишает её произведение высокого символистического звучания, характерного для драматургии Чехова. Чеховская деталь используется Л. Улицкой как средство пародийного развенчания героев.

Сталкивая по чеховскому принципу высокое и низкое, Л. Улицкая отдаёт предпочтение деталям, лишённым философского или символического смысла.

Герои её пьесы так же, как и чеховские, много говорят, мечтают, но при этом не заявляют многомерности характеров. Посредством деталей, детерминирующих поведение героев, Л. Улицкая даёт им вполне однозначные и большей частью негативные оценки. Детали пространственного и временного хронотопа, функционирующие в «Русском варенье», замыкают круг исканий героев, подчёркивают безысходность их существования. При этом Л. Улицкая не только разрушает чеховскую традицию, но и следует ей.

Это относится прежде всего к функционированию звуковой и цвето-световой детали, которые выполняют характерную для чеховской поэтики задачу создания эффекта ожидания катастрофы. В финале пьесы обнажается родственность авторских отношений к судьбам русской интеллигенции: после звуковой какофонии «наступает тишина». И в этой тишине, возможно, уже не будет никаких смыслов.

## **2.2. Традиции А.П. Чехова в пьесе Б. Акунина «Чайка»**

Пьеса Б. Акунина «Чайка», опубликованная в 2000 г. в «Новом мире», отсылает к чеховской «Чайке» не только одним своим названием. Б. Акунин обрел писательский успех, в первую очередь, своими романами-детективами об Эрасте Фандорине. Действие романов происходит во второй половине XIX и в начале XX в. Немаловажным элементом успеха среди русских читателей является, безусловно, своеобразный эффект ностальгии, которого Б. Акунин добивается, помещая действие своих романов в несколько «отполированную» царскую Россию и прибегая к стилизации — то есть приближая свойства выраже-

ния и повествования к образцам классической русской литературы. Произведения Акунина изобилуют реминисценциями и намеками на сочинения русских авторов XIX в., что привлекает к его произведениям искушенных читателей.

Элементы стилизации и литературной игры присущи и его «комедии в двух актах» «Чайка». Б. Акунин заимствует целиком вторую половину последнего акта одноименной пьесы А.П. Чехова, наследуя, таким образом, как персонажей, так и конфликт исходного текста.

Действие пьесы Б. Акунина «Чайка» начинается с обращения к заключительному акту «Чайки» А.П. Чехова, где сообщение доктора Дорна о том, что «Константин Гаврилыч застрелился», становится завязкой для псевдетективного сюжета. Композиция пьесы выстроена на основе монтажа. Действие первое содержит финал чеховской пьесы и постановку проблемы: «*Дорн*: Константин Гаврилович мертв. Только он не застрелился. Его убили» [3, с. 26]. А во втором действии каждый новый акт (дубль) начинается с последней реплики первого действия:

«Часы бьют девять раз.

*Дорн (сверяет по своим)*. Отстают. Сейчас семь минут десятого... Итак, дамы и господа, все участники драмы на месте. Один — или одна из нас - убийца. (*Вздыхает*) Давайте разбираться» [3, с. 35].

Дальнейшее действо представляет собой поиски виновного в преступлении, но в каждом из «дублей» подозреваемым становится новый персонаж, поскольку у каждого из присутствующих вскрываются свои причины для убийства Треплева. При этом мотивы преступления берут начало из «Чайки» А.П. Чехова.

Акунинские дубли - это метафора потока разрозненных событий. Таким образом, слово «дубль» в тексте Б. Акунина заставляет вспомнить представление А.П. Чехова о жизни как о череде

разнородных, несвязных эпизодов. Пьесы А.П. Чехова тоже строились по принципу «монтажного мышления» [26, с. 72-73]. Б. Акунин вносит дополнительные смыслы, расставляет современные акценты: жизненные этапы человека - это повторяющиеся до мельчайших деталей и однообразные копии. Дубль — также знак театрализованности всей пьесы, он ориентирует читателя-зрителя на авторский замысел «обнажения приема» театральных условностей, что специфически продолжает тему сложной рефлексии героев об искусстве в одноименной пьесе А.П. Чехова.

В дубле первом убийцей является Нина Заречная, совершившая преступление из любви к Тригорину: «Я сорвалась, само собой выплеснулось про... про мои чувства к Борису. Боже, как я испугалась! Ведь я сама подписала Борису Алексеевичу смертный приговор!» [3, с. 41]).

Во втором акте-дубле вина падает на Медведенко: «Возмутятся смиренные, потому что и у чаши смирения есть своя кромка. Когда переполнится, одной малой капельки бывает довольно» [3, с. 50]. Этой «каплей» стала просьба Полины Андреевны к Треплеву быть «с Машей поласковее», в акунинском тексте «подслушанная» Медведенком: «Я всегда знал, что моя цена небольшая - примерно в двугривенный, а сегодня мне и вовсе глаза открыли. Не двугривенный, не алтын даже, и не полушка, а нуль, круглый нуль — вот цена Семена Медведенки. Если б ставили хоть в полушку, так дали бы лошадь — только уезжай, не путайся под ногами, не мешай разврату» [3, с. 50].

У Б. Акунина характер Медведенки получает те черты, которые в чеховском тексте только намечались. Это образ маленького человека, характерного для чеховских рассказов «Человек в футляре», «Смерть чиновника», «Крыжовник». Однако в акунинской «Чайке» в образе Медведенки мы видим соединение сразу двух традиций — А.П. Чехова и Ф.М. Достоевского («Бедные люди», «Униженные и оскорбленные»).

Реминисценцией из «Преступления и наказания» становится монолог Семена Медведенки: «Говорят, у каждой твари своя цена есть» [3, с. 50]. Сравним с раскольниковским «Тварь я дрожащая или право имею?». В обоих случаях подобные размышления приводят к убийству.

Интертекстуальность как прием расширяет семантическое поле, пародийный эффект приравнивания Семена Медведенко к Родиону Раскольникову, а Треплева — к старухе-процентщице. Подобная аналогия возникает лишь у «искушенного» читателя, что говорит в пользу отнесения «Чайки» Б. Акунина к сфере интеллектуальной беллетристики. Так Медведенко из посредственного, ограниченного персонажа становится страдающим от грубости, от осознания собственной слабости, но «право имеющим». Б. Акунин вытаскивает на поверхность чеховский подтекст, заставляя читателя переосмысливать пьесу, по-новому, пристальнее взглянуть на привычных персонажей.

В дубле третьем в преступлении признается Маша, для которой приезд Заречной становится последней каплей в чаше унижений: «Я думала, рано или поздно он будет мой. Но тут появилась она и снова вскружила ему голову. О, она актриса, она отлично умеет это делать. И ведь ей он даже не нужен — она просто упражнялась в своем искусстве... Я стояла за окном и думала: довольно, довольно. Даже чайка, если ее долго истязать, наверное, ударит клювом. Вот я и клюну его в темя, или в высокий чистый лоб, или в висок, на котором подрагивает голубая жилка» [3, с. 55]. В этом дубле автор пересматривает значение символики названия пьесы. Если у А.П. Чехова образ чайки соответствовал характеру и судьбе Нины, то у Б. Акунина чайка - Маша, что больше отражает перемены в жизни персонажей. Маша-чайка осталась и после замужества прикованной к озеру своей любовью, тогда как Нина смогла стать вольной птицей.



В четвертом дубле виновных оказывается сразу двое: Шамраев и Полина Андреевна, каждый из которых пытается взять вину на себя. Причиной становится любовь родителей к дочери, чья жизнь поломана «постыдной страстью» к не замечающему ее Треплеву: «*Полина Андреевна*: Ведь было у Машеньки с Костей, было! И ребеночек от него! (*Медведенко вжимает голову в плечи.*) Ладно бы от любви или сладострастия, а то обидным образом, спьяну. И ведь после сам еще нос воротил!» [3, с. 61].

В пятом дубле в убийстве сознается Сорин, умертвивший горячо любимого племянника из добрых побуждений: «Костя в последнее время сделался просто невменяем — он помешался на убийстве. Все время ходил с ружьем, или с револьвером. Стрелял все, что попадется - птиц, зверьков, недавно в деревне застрелил свинью. <.. > *Дорн*: Надо было мне рассказать. Я бы его в лечебницу отвез. *Сорин*: Я хотел было. Но нельзя: свяжут руки, будут лить на темя холодную воду, как Поприщину. А Костя не вынесет, он гордый и независимый» [3, с. 68]. Этот эпизод построен по законам детективного повествования, когда убийцей оказывается тот, от кого этого меньше всего можно ожидать.

Фарсовые черты пьеса обретает в шестом дубле, когда оказывается, что в смерти Треплева повинна его мать. Черты мелодрамы и фарса здесь сливаются воедино: убийство совершается на почве ревности Аркадиной к Тригорину, который, встретившись с Треплевым, приходит к осознанию собственной гомосексуальности: «Но здесь, на берегу этого колдовского озера, осталось мое сердце! Твой сын подстрелил его, как белую птицу. Я — чайка! Эти два года я не жил, а прозябал» [3, с. 72]. Подобный вариант развития событий отсылает нас не к «Чайке» А.П. Чехова, а к ее «вольной интерпретации» Т. Уильямсом («Записная книжка Тригорина»), где заглавный герой томится от неразделенной любви к Треплеву. С этого эпизода пафос пьесы идет на снижение, занимательность сюжета все

более доминирует над художественным своеобразием. Явственной проступают черты детективно-приключенческого жанра.

Дубль седьмой выявляет в качестве убийцы Тригорина, совершившего это деяние исключительно из любви к искусству. «*Дорн*: А верно про вас пишут критики, что вы все, описываемое в ваших книгах, непременно должны испытать на себе? <...> Стало быть, психология убийцы для вас теперь загадкой не является?» [3, с. 77].

В последнем, восьмом дубле в преступлении сознается сам дознаватель, доктор Дорн, который своими выдающимися способностями обязан родству со «знаменитым сыщиком» Эрастом Фандориным. Этот факт объясняет феноменальные способности к дедукции и исключительную эрудицию, которыми, в соответствии с канонами детективной литературы, наделен персонаж. Здесь мы имеем дело с реминисценцией из романа самого Б. Акунина «Особые поручения», где его персонаж Эраст Петрович Фандорин раскрывает дело Джека Потрошителя. Сравним: «*Дорн*: Этот ваш Треплев был настоящий преступник, почище Джека Потрошителя. Тот хоть похоть тешил, а этот негодяй убивал со скуки. Он ненавидел жизнь и все живое. Ему нужно было, чтоб на земле не осталось ни львов, ни орлов, ни куропаток... <...>

Невинные жертвы требовали возмездия. (*Показывает на чучела*) в. начиналось все вот с этой птицы — она пала первой. (*Простирает руку к чайке*) Я отомстил за тебя, бедная чайка!» [3, с. 84].

Намеренное снижение пафоса и фарсовая концовка пьесы настраивают на восприятие текста в целом как пародии на классическое произведение А.Ц. Чехова. Именно таким восприятием акунинского текста и вызваны его многочисленные негативные оценки в критике: «...Чеховский слог отличается от акунинской стилизации. <...> Одно слово отторгает другое: первое играет множеством смыслов, второе однозначно, как детективные развязки...» [47, с. 6]; «Чеховские

герои в интерпретации Акунина стали существами, до маниакальности одержимыми. Сложность характеров превратилась в одномерность» [37, с. 4]; «...Опус Акунина демонстрирует непонимание принципов чеховской драматургии» [13, с. 15].

Однако, следуя принципам постпостмодернистской перформативности, автор ведет игру с читателем в рамках известных правил, которые самим текстом и создаются. В случае «Чайки» Б. Акунина деконструируемый классический дискурс может восприниматься и как некий идеальный образец для подражания, на что указывает критик М.М. Адамович: «Русская литературная классика имеет четко очерченный ореол славы у отечественного читателя — славы литературы совершенной; русская классика с ее оформленным эстетическим и этическим кредо, с ее сбалансированными нормами, порождающими особый эффект гармонии и эстетичности, заменявшая в большой мере философскую и общественную мысль, - такая классика необычайно привлекательна и удобна для игровой литературы постпостмодернизма, крепко-накрепко завязанной на эстетике игры» [2, с. 166]. По мнению М.М. Адамович, целью использования сюжета чеховской пьесы является попытка преодолеть «рыхлость постмодернистского текста с помощью формообразующих элементов классического произведения, ей («псевдоклассике») присущи попытки внести себя в метаисторию». В таком русле чеховская традиция представляется лишь как весьма условные «правила» для игры автора с читателем. А стилизация создается ради эпатажа, за которым скрывается пастиш<sup>1</sup>.

На наш взгляд, чеховская традиция в пьесе Б. Акунина подвергается намеренному очуждению с целью переосмысления

---

<sup>1</sup> Пастиш - вторичное литературное произведение, являющее собой продолжение либо инуюсюжетную версию первичного (авторского) с сохранением авторского стиля, персонажей, антуража, времени действия и т.д.

«заштампованного» восприятия «Чайки», что дает возможность увидеть чеховских персонажей по-новому, вне зависимости от сложившихся стереотипов: гамлетизм Треплева, ограниченность Медведенки, символизм образа чайки. Освобождение пьесы от стереотипного восприятия происходит в том числе и за счет гиперболизации чеховских приемов и принципов. Б. Акунин доводит до своего логического завершения комизм драматических стереотипов: персонажи ведут себя сверхэкзальтированно: «*Нина (схватившись за сердце, пронзительно вскрикивает, как раненая птица — она актриса явно не хуже Аркадиной): ...*» [3, с. 37]; часть дублей заканчивается размышлениями героев о качестве сценических поз и литературных текстов: «*Аркадина: <...> Вся эта сцена была сыграна, чтобы тебя разжалобить*»; «*Тригорин: <...> Я давно замечал, что люди ведут себя гораздо естественней, когда притворяются. Вот о чем написать бы*» [3, с. 42].

Внимание к художественной детали и принцип «ружья, которое должно выстрелить» в пастихе Б. Акунина намеренно доводятся до абсурда: Треплев, по признанию Сорина, всюду ходит с ружьем или револьвером. В самом начале пьесы герой не выпускает револьвер из рук: «Хватает револьвер, целится в невидимого врага» [3, с. 8]; «Громко стучает револьвером о стол» [3, с. 9]; «Снова хватает револьвер, глядит в окно» [3, с. 9]; «При свете узнает ее [*Нину*], взмахивает рукой с револьвером» [3, с. 9], «Берет его за руку, в которой Треплев все еще сжимает револьвер, гладит» [3, с. 10]; «В голосе угроза, поднимает руку с револьвером» [3, с. 11]; «Приближается, мягко отводит его руку с револьвером...» [3, с. 13]; «Его лицо искажено ненавистью, револьвер вновь поднят» [3, с. 14]; «...глаза полузакрыты, рука с револьвером безвольно повисает» [3, с. 15]; «Отпирает правую дверь и уходит, сжимая револьвер» [3, с. 18]. Все эти ремарки заключены в первом действии, в финале которого

«ружье стреляет». Чеховский Треплев становится у Б. Акунина одержимым собственной жадой славы, настолько безразличным к окружающим, что у каждого появляется какая-нибудь причина убить его.

В своей монографии «Писатель и самоубийство» Г. Чхартишвили, классифицируя мотивы писательских самоубийств, выделяет в отдельную главу «Жизнь как роман» самоубийства писателей, которые « всю жизнь играют роль, чуть ли не каждый их поступок — хеппенинг, более же всего они боятся пропустить правильный момент ухода» [51, с. 441]. Образ Треплева в системе координат суицидальной концепции Б. Акунина — Г. Чхартишвили соотносится именно с этой категорией писателей-самоубийц. Подобная интерпретация образа персонажа (« Не так уж мало было литераторов, чья жизнь была большим произведением искусства, чем их сочинения» [1, с. 448]) ставит под сомнение гамлетизм Кости, снимая с него маску «непризнанного гения».

Итак, пьеса Б. Акунина «Чайка» является ярким примером современной интеллектуальной беллетристики, сочетая в себе элементы классики с постмодернистской эстетикой игры. Чеховская традиция в системе идейно-художественного наполнения акунинской пьесы выступает необходимым компонентом для понимания сущности явления данного литературного факта, однако восприятие традиции происходит в дивергентном ключе. Эффект пастиша, возникающий при абсолютизации чеховских приемов и принципов, дает возможность остраненного взгляда на уже ставшие штампами образы персонажей, при этом переосмысление получает не только текст принимающий, но и текст исходный. Перфомативность, фарсовый характер, стилизация черт сразу нескольких жанров (детектива, мелодрамы) ориентированы на искушенного читателя, в то время как занимательность сюжета выводит пьесу Б. Акунина в разряд массовых бестселлеров. Таким

образом, акунинская пьеса «Чайка», реализуя систему «двойного кода», может рассматриваться и как произведение массовой беллетристики (для литературно-неискушенного читателя), и в качестве интеллектуальной беллетристики (для имплицитного читателя), то есть быть «текстом-удовольствием» и «текстом-наслаждением» одновременно. Постмодернистская эстетика открывает большие возможности для примирения литературной оппозиции: литературная классика - интеллектуальная беллетристика — массовая беллетристика.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, обращение современных авторов к чеховской традиции - основательно изученный феномен литературы конца XX - начала XXI вв. Отмечается, в частности, что каждый случай обращения современного автора к творчеству А. П. Чехова даёт возможность «обнаружить тривиальность или, наоборот, оригинальность сегодняшних моделей по отношению к вчерашним (всегдашним).

Чеховские традиции в современной драматургии реализуются посредством интертекстуальности, реминисценция и аллюзий, которые наиболее четко можно проследить в пьесах Л. Улицкой «Русское варенье» и Б. Акунина «Чайка».

Осмысление современной русской действительности в пьесе Л. Улицкой «Русское варенье» происходит благодаря использованию классической литературы, и прежде всего произведений А. Чехова. Сюжет строится на наблюдениях современной русской действительности, но внимание автора сосредотачивается на поведении героев в экзистенциальной ситуации крушения традиционных основ жизни до- и постсоветского времени. Автор уясняет смысл происходящего путем отказа от действенного потенциала слова. Роль слова, стимулирующего действие, заменяют в пьесе явные и неявные литературные цитаты, аллюзии, реминисценции, ключевые слова, концепты и крылатые выражения, образованные на основе чеховской традиции.

У Б. Акунина «Чайка» - это некое продолжение «Чайки» А.П. Чехова, это пятый акт, который был дописан к известной пьесе. В самом начале Б. Акунин целиком цитирует текст А.П. Чехова, а затем дает читателю несколько вариаций в развитии событий. Время от времени для этого он вводит свою последнюю сцену четвёртого действия, где меняет всего лишь... ремарки, от этого значение слов героев пьесы кардинально изменяется. Во всех возможных вариантах пятого акта роль

следователя берёт на себя доктор Дорн, который рассказывает о своём родстве с такой династией как фон Дорны, тем самым, Б. Акунин проводит своеобразную параллель с любимым персонажем своих детективов Эрастом Фандориным. Всякий раз смерть Треплева, которая произошла в конце чеховской «Чайки» показана различно. Здесь и доказательство его самоубийства, и убийство самыми всевозможными, а порой и неожиданными участниками пьесы, в самом последнем варианте убийство Треплева берет на себя сам детектив Дорн.

Преобразование чеховских сюжетов и трансформация чеховской поэтики в пьесах Л. Улицкой и Б. Акунина не попадали в центр исследовательского внимания. Между тем анализ системы деталей, условно обозначенных нами как «чеховские», на материале пьес «Русское варенье» и «Чайка» позволяет сделать выводы о том, что авторы данных пьес не только пародируют чеховскую манеру, но и следуют ей. Переосмысление таких деталей, как детали пространственно-временного хронотопа, становится ответом на риторические чеховские вопросы о перспективах движения героев во внутреннем и внешнем мире, которое мыслятся как движение по кругу.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С.С. Авторство и авторитет [Текст] / С.С. Аверинцев // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.-М., 1994.-С. 105-125.
2. Адамович, М. Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе 90-х. [Текст] / М. Адамович // Новый мир. - 2001. - №7.-С. 165-174.
3. Акунин, Б. Чайка [Текст] / Б. Акунин. - М., 2008.
4. Арнольд, И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) [Текст] / И В. Арнольд. - СПб., 1995.
5. Ахматова, А.А. Собрание сочинений в 3-х т. [Текст]/ А.А. Ахматова. – М., 1995.
6. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст]/ Р. Барт. – М., 1996. - С. 486.
7. Берковский, Н.Я. Мир, создаваемый литературой [Текст]/ Н.Я. Берковский. - М.: Советский писатель, 1989.
8. Бочаров, С.Г. Сюжеты русской литературы [Текст]/ С.Г. Бочаров. - М.: Языки русской культуры, 1999.
9. Бродский, И. Избранные стихотворения [Текст]/ И. Бродский. – СПб., 2000.
10. Васильева, С.С. «Чеховское» в художественной интерпретации Л. С. Петрушевской [Текст] / С.С. Васильева // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов: материалы Международной научной конференции, г. Волгоград, 24—27 апреля 2005 г. - Волгоград, 2005. - С. 644-649.
11. Вербицкая, Г.Я. Традиции поэтики А. П. Чехова в современной отечественной драматургии 80-х — 90-х годов (Пьесы Н.

- Коляды в чеховском контексте) [Текст]: очерк / Г.Я. Вербицкая. — Уфа, 2002.
12. Громова, М.И. Русская современная драматургия [Текст]: учеб. пособие / М.И. Громова. - М., 2002.
  13. Давыдова, М. Обманутый обманщик. В «Школе современной пьесы» поставили «Чайку» Б. Акунина [Текст]/ М. Акунин // Время новостей. - 2001. - 11 мая.
  14. Доманский, Ю.В. Вариативность драматургии А. П. Чехова [Текст]/ Ю.В. Доманский. - Тверь: «Лилия Принт», 2005.
  15. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр [Текст]. - Петрозаводск, 1994.
  16. Зингерман, Б.И. Очерки драмы XX века [Текст]/ Б.И. Зингерман. - М.: Наука, 1979.
  17. Золотоносов, М. Игра в классики: римейк как феномен новейшей культуры [Текст] / М. Золотоносов // Московские новости. — 2002. — 27 авг.
  18. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа [Текст] / И.П. Ильин. - М., 1998.
  19. Ильин, И.П. Современное зарубежное литературоведение [Текст] /И.П. Ильин. -М., 1999.
  20. Ищук-Фадеева, Н.И. «Завязка» и «развязка» XX века в драматургических исканиях [Текст]/ Н.И. Ищук-Фадеева. // Филологический сборник. - Тверь, Твер. гос ун-т, 2012. - Вып. -5.-С 328-343.
  21. Ищук-Фадеева, Н.И. Свадьба в драматургии А.П. Чехова: обряд, метафора и символ [Текст]/ Н.И. Ищук-Фадеева. // Вестник Тверского государственного университета. Тверь: Твер. гос ун-т. 2010. - № 12. - С 35 - 43.

22. Катаев, В.Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма [Текст]/ В.Б. Катаев. - М.: изд-во МГУ, 2002.
23. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог, роман (1967) [Текст]/ Ю. Кристева//Вестник/МГУ. - Серия 9. - Филология. - 1995. - N 1. - С. 97-99.
24. Левин, Ю.И., Сегал, Д.М., Тименчик, Р.Д., Топоров, В.Н., Цивьян, Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма [Текст]/ Ю.И. Левин и др. // Русская литература. - 1974. - № 7/8. – с. 71.
25. Ленская, Е. В «Чайке» Акунина виновны все [Текст] / Е. Ленская // ZRPRESS.RU: - 2002. - 4 июля.
26. Литвинова, Н.А. «Вишневый сад» А.П. Чехова и «монтажное мышление» двадцатого века [Текст] / Н.А. Литвинова// Дискурс. - 1997. - № 3-4. - С. 72-73.
27. Лихачев, Д.С. Ахматова и Гоголь [Текст]// Лихачев Д.С. Литература–Реальность – Литература. - Л., 1981.
28. Мандельштам, О.Э. Стихотворения [Текст]/ О.Э. Мандельштам. – М., 2006.
29. Минаев, Б. Убить чайку [Текст] / Б. Минаев // Огонек. - 2001. - №45.-С. 13-19.
30. Нефагина, Г. Русская проза конца XX века [Текст]: учеб. пособие/ Г. Нефагина. - М., 2003.
31. Ольшанский, Д. Испортили мне пьеску, Борис Григорьевич! [Текст] / Д. Ольшанский // Сегодня. - 2000. - 4 июля.
32. Пабауская, Н. Обращение Чайки в Курицу [Текст] / Н. Пабауская // Вечерний клуб. - 1999. - № 7. - С. 17-22.
33. Письма Марины Цветаевой [Текст]//Новый мир. - 1969. - № 4. - С. 207

34. Подгаецкая, И.Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский – Лермонтов – Тютчев [Текст] / И.Ю. Подгаецкая// Смена литературных стилей. - М., 1974.
35. Полоцкая, Э.А. О поэтике Чехова [Текст]/ Э.А. Полоцкая. - М.: Наследие, 2001.
36. Поляков, М.Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы [Текст] / М.Я. Поляков. - М., 2000.
37. Романцова, О. Виновен каждый. Следствие ведет Акунин [Текст] / О. Романцова// Время МН. - 2001. - 28 апр.
38. Сидоренко, Л.Н. Пьесы А.П. Чехова 90 - 900-ых годов на сценах Московского Художественного театра и Драматического театра В.Ф. Комиссаржевской [Текст]. Дис. ... канд. филол. наук/ Л.Н. Сидоренко. - М.: Московский откр. гос. пед. ун-т, 2000.
39. Ситковский, Г. Почему они не любят Костю Треплева [Текст] / Г. Ситковский // Вечерний клуб. — 2001. — 18 мая. — С. 13—17.
40. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках [Текст]/ А.П. Скафтымов. - М.: Советский писатель, 1972.
41. Смирнов, И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака), 2-е изд. [Текст]/ И.П. Смирнов. - СПб., 1997.
42. Томашевский, Б.В. Пушкин–читатель французских поэтов [Текст]/ Б.В. Томашевский//Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерова. - М.; Пг., 1923.
43. Турков, А.М. А. П. Чехов и его время [Текст] / А.М. Турков. - М., 1987.
44. Тютелова, Л.Г. Традиции А.П. Чехова в современной русской драматургии. («Новая волна») [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л.Г. Тютелова. - Самара, 1995.

45. Улицкая, Л.Е. «Для меня самое главное - человек»: интервью [Текст]/ Л.Е. Улицкая. // Книжное обозрение. – 2004. - № 22 - 23. - С. 3.
46. Улицкая, Л.Е. Русское варенье [Текст]/ Л.Е. Улицкая. - М.: Эксмо-Пресс, 2010.
47. Филиппов, А. Доктор Дорн идет по следу. Треплева убивают все [Текст]/ А. Филиппов // Известия. - 2001. - 28 апр.
48. Хализев, В.Е. Теория литературы [Текст]/ В.Е. Хализев. – М.: «Высшая школа», 1999.
49. Чехов, А.П. Пьесы [Текст]/ А.П. Чехов. - М.: Дрофа, 2008.
50. Чудаков, А. Мир Чехова [Текст] / А. Чудаков. - М., 1986.
51. Чхартишвили, Г. Писатель и самоубийство [Текст]. Изд. 2-е, испр./ Г. Чхартишвили. - М., 2007. С. 441.