

МАНФРЕД ШРУБА

**ЧЕХОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ  
В ПЬЕСАХ АКУНИНА, СОРОКИНА,  
ГЛОВАЦКОГО И МЭМЕТА  
(К типологии интертекстуальных приемов)**

1. Исходной точкой для следующих соображений является то случайное само по себе обстоятельство, что в последние годы опубликовано несколько театральных пьес, интертекстуально<sup>1</sup> связанных с драмами А. П. Чехова, причем соответствующие чеховские реминисценции присутствуют уже в самих их названиях.

Рассматриваемые произведения возникли независимо друг от друга и, кроме интертекстуальной связи с Чеховым, не обладают общими чертами — они не связаны друг с другом ни генетически, ни типологически. Но именно поэтому весьма показательным оказывается анализ этой объединяющей их черты (т. е. отсылки к пьесам Чехова) во всех ее разновидностях. Ввиду разнородности данных пьес и разнородности чеховских реминисценций в них возникает вопрос о типологии наблюдаемых интертекстуальных стратегий.

В дальнейшем речь пойдет, таким образом, не о проблеме рецепции пьес Чехова (хотя вполне закономерным был бы и вопрос о том, почему современные драматурги так заинтересованы театром Чехова как исходной точкой для собственных драматических опытов). В рамках настоящей статьи важно то, что факт связи исследуемых здесь текстов с пьесами одного и того же автора создал единые условия для их сопоставления. Гомогенны в данном случае не только исходные тексты, но и время возникновения анализируемых произведений (последнее десятилетие прошедшего XX века), равно как и их жанровая принадлежность. Близость условий для сопоставления обеспечена, не в последнюю очередь, также тем обстоятельством, что авторы рассматриваемых здесь пьес принадлежат в большинстве своем к славянскому культурному кругу. В центре нашего внимания — «Чайка» Акунина, «Юбилей» Сорокина, «Четвертая сестра» Гловацкого и «Дядя Ваня» Мэмета.

2. Пьеса Акунина «Чайка», опубликованная в 2000 г. в «Новом мире», отсылает к чеховской «Чайке» не только одним своим названием.

Б. Акунин (р. 1956) обрел писательский успех, в первую очередь, своими романами-детektивами об Эрасте Фандорине. Действие романов происхо-

дит во второй половине XIX и в начале XX в. Немаловажным элементом успеха среди русских читателей является, безусловно, своеобразный эффект ностальгии, которого Акунин добивается, помещая действие своих романов в несколько «отполированную» царскую Россию и прибегая к стилизации — т. е. приближая свойства выражения 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 [Ранчин 2004].

Элементы стилизации и литературной игры присущи и его «комедии в двух актах» «Чайка». Акунин заимствует целиком вторую половину последнего акта одноименной пьесы Чехова, наследуя, таким образом, как персонажей, так и конфликт исходного текста. Действие акунинской «Чайки» начинается с объяснения между Ниной Заречной и Треплевым. Акунин заимствует все диалоги Чехова, модифицируя в то же время ремарки подлинника; таким образом, высказывания персонажей приобретают новое звучание. Разговор Треплева с Ниной, начертанный Чеховым в тональности разочарованных надежд и тихого отчаяния, у Акунина превращается в нервный обмен словами в атмосфере гнева, ненависти, скрытого насилия и зарождающегося безумия.

Драматургическая функция этих изменений заключается в том, что Акунин переиначивает исход чеховской драмы. Самоубийство Треплева он превращает в убийство. Впоследствии действие развивается по правилам пьесы-детektива: следует выявить, кто совершил преступление. Роль криминалиста исполняет домашний врач жителей усадьбы Евгений Сергеевич Дорн. Характерно, что Акунин создает «автоинтертекстуальную» связь между чеховским Дорном и собственной детективной фигурой Фандориним:

Д о р н . [...] Мои предки, фон Дорны, переехали в Россию еще при Алексее Михайловиче, очень быстро обрусели и ужасно расплодилось. Одни превратились в Фондорновых, другие в Фандориных, наша же ветвь усеклась просто до Дорнов [Акунин 2000: 50].

Представление об интертекстуальной технике Акунина по отношению к чеховской «Чайке» дает следующий пассаж, маркирующий переход от длительной квази-цитаты из Чехова к собственному продолжению. Момент самоубийства Треплева зафиксирован Чеховым в ремарке: «Направо за сценой выстрел; все вздрагивают» [Чехов 1986: 60]. Акунин делает в этом месте маленькое изменение: «Громкий хлопок; все вздрагивают» [Акунин 2000: 46], продолжая затем дословную цитату из чеховской «Чайки»:

А р к а д и н а (испуганно). Что такое?  
Д о р н . Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. (Уходит в правую дверь, через полминуты воз-

*вращается.*) Так и есть. Лопнула склянка с эфиром. (*Напевает.*) «Я вновь пред тобою стою очарован»...

Аркадина (*сидя за стол.*) Фу, я испугалась. Это мне напомнило, как... (*Закрывает лицо руками.*) Даже в глазах потемнело...

Дорн (*перелистывая журнал, Тригорину.*) Тут месяца два назад была напечатана одна статья... письмо из Америки, и я хотел вас спросить, между прочим... (*берет Тригорина за талию и отводит к рампе*) так как я очень интересуюсь этим вопросом... (*Тоном ниже, вполголоса.*) Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился... [Акунин 2000: 46; ср.: Чехов 1986: 60]

Этими словами кончается «Чайка» Чехова. Акунин же продолжает:

Тригорин (*истошным голосом.*) А-а-а-а!!! Нет! Не-е-е-ет!

Аркадина (*бросается к нему.*) Боря, Боренька, что с тобой! Что он тебе сказал?!

Дорн (*оторопело.*) Борис Алексеевич! (*Разводит руками.*)

Тригорин (*всхлипывая.*) Он умер, умер! Я... этого не хотел! Клянусь!

Аркадина (*обнимает его, гладит по лицу.*) Кто умер? Успокойся, на тебе лица нет. Тебе вредно волноваться, ты потом писать не сможешь. (*Обернувшись к остальным.*) Борис Алексеевич такой впечатлительный. [Акунин 2000: 46]

В ходе первого действия выясняются обстоятельства преступления. Важную роль играет при этом лопнувшая склянка с эфиром, упоминаемая Дорном в конце чеховской «Чайки» для объяснения выстрела, чтобы успокоить Аркадину. В пьесе Акунина склянка с эфиром действительно лопается как отвлекающий маневр убийцы. Так как из-за этого нельзя установить точное время преступления, ни у кого из присутствующих нет алиби, так что все персонажи становятся подозреваемыми.

Во втором действии преступление раскрывается. Композиционная особенность пьесы Акунина заключается в том, что она расщеплена на альтернативные действия-«дубли» — прием, использованный до него, например, в фильме Тома Тыквера «Lola rennt» («Беги, Лола, беги») или в рассказе О. Генри «Roads of Destiny» («Дороги судьбы») [Крейн 2002]. В каждой из реприз изобличается другой преступник, так что в конце все чеховские фигуры — включая «сыщика» Дорна — одна за другой разоблачаются как убийцы Треплева.

3. Пристрастие Владимира Сорокина (р. 1955) к отвратительному и к эстетике шока побудило Вячеслава Курицына найти для него меткое определение «певец говна и гноя» [Курицын 1997: 12]. Знаменательно для текстов Сорокина, что он «идет гораздо дальше своих литературных сверстников в десакрализации святынь недавнего прошлого, в бестрепетной абсурдизации бытия вообще, достигая этого через шокирующие и абсурдные описания расчленений, ампутаций, удушений, перемальваний,

дефекаций, копрофагий и т. п., громоздя целые гекатомбы трупов, обильно используя обсценную лексику» [Катаев 2002: 216–217].

Типичным примером сорокинской манеры является «Юбилей» [Сорокин 1998: 485–497]. Как дата создания автором указан 1989 год. У данной пьесы нет ничего общего с одноименной «шуткой в одном действии» Чехова; одна из функций этого заглавия — в общей отсылке к драматургу Чехову, который в этой пьесе «обрабатывается» в более чем одном смысле.

В центре действия оказывается торжественный праздник по случаю десятилетия «Чеховпротеинового комбината имени А. Д. Сахарова», где «А. П. Чеховы» (во множественном числе!) перерабатываются в «классический протеин». Директор комбината выступает с речью, подчеркивая показатели завода: «За десять лет нами переработано 17612 А. П. Чеховых в возрасте от 7 до 86 лет, общим весом 881 тонн. Всего выпущено: 350 тонн жидкого чеховпротеинового, 118 тонн сгущенного чп, 78 тонн чп-порошка (...)» [Сорокин 1998: 486]. После речи директора в документальном фильме изображен процесс производства чеховпротеина: «Убой, снятие кожи и разделка восьми Антон Павловичей Чеховых в возрасте 9, 12, 16, 22, 35, 37, 43 и 72 лет (...) Работа ведется электроубойниками и электропилами новейшей конструкции» [Сорокин 1998: 487–488]. После фильма актерами «Калужского драматического театра» исполняется чеховская инсценировка. Начало этой пьесы в пьесе таково:

*Занавес опускается и поднимается минут через десять. На сцене: терраса дома, выходящая в цветущий вишневый сад; в саду качели; на террасе стол, сервированный для ужина, с горячей лампой посередине, стулья, на одном из которых гитара. Вечерет. Слышно, как в доме играют на рояле. Вся декорация, включая мельчайшие детали (яблоки на столе, листья и др.) сделана из внутренностей А. П. Чеховых. Иванов сидит за столом и читает книгу. Из глубины сада к нему на цыпочках подкрадывается Нина Заречная и, поравнявшись с ним, громко хлопает в ладоши.*

НИНА. Но он сейчас уехал с мачехой. Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадей, гнала (смеется). Но я рада (крепко жмет руку Иванова).

ИВАНОВ (читая). Хорошо, после...

НИНА. Это так... Видите, как мне тяжело дышать. Через полчаса я уеду, надо спешить. Нельзя, нельзя, Бога ради не удерживайте. Отец не знает, что я здесь.

ИВАНОВ. Я читаю... после...

НИНА. Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... бояться, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами (оглядывается).

ИВАНОВ. Не приставайте!

[Сорокин 1998: 489]

Данный пассаж проясняет интертекстуальную стратегию Сорокина. Все выделенные полужирным места — буквальные цитаты из Чехова. Пьеса в пьесе состоит из несвязно нанизанных отрезков текста из различных чеховских драм. Фрагменты ремарок взяты из «Иванова», «Вишневого сада» и «Дяди Вани»; персонажи и отрывки диалога заимствованы из «Иванова» и «Чайки». Впоследствии используются также фигуры и реплики из «Дяди Вани», «Вишневого сада» и «Трех сестер». Итак, если в комбинате производится чеховпротеин, то исполняемая казулжскими актерами пьеса — это нечто вроде чеховсалата.

Время от времени несвязные осколки диалога перебиты пассажами, в которых выкрикиваются бессмысленные звуковые ряды:

ГОЛОС. Внимание! Время крика во внутренние органы А. П. Чеховых.  
НИНА (*подходит к столу, берет сердце, опускается на колени, кричит в сердце*). Вотробо! Вотробо! Вотробо!  
ИВАНОВ (*подходит к столу, берет печень, опускается на колени, кричит в печень*). Пашо! Пашо! Пашо! Пашо! Пашо!  
*После крика кладут печень и сердце опять на стол.*  
[Сорокин 1998: 489]

Чего хочет добиться Сорокин этим неаппетитно-абсурдным раздробливанием чеховских тел и чеховских текстов? Автор высмеивает культ классики, распространенное в России благоговение перед великими писателями, мимоходом издеваясь над советской «тоннажной идеологией» и пародируя деревянный язык функционеров. Кроме издевки над национальными святынями здесь налицо и другое; в произведении отражается отношение Сорокина к литературной традиции как таковой: классическая литература в целом и классик эпохи «модерн» Чехов в частности изжили себя, стали неудобоперевариваемыми и ничего не говорящими. Вслед за В. Б. Катаевым можно воспринимать сорокинский «Юбилей» еще и «как гротескную метафору растворения, участия „вещества Чехов“ в драматургии и театре нашего времени» [Катаев 2002: 220].

4. В декабре 1981 г., когда в Польше было введено военное положение, польский прозаик, драматург и фельетонист Януш Гловацкий (Janusz Głowacki, р. 1938) оказался в Лондоне на первой постановке своей пьесы «Korciuch» («Замарашка»). Гловацкий остался за границей; с 1983 г. он живет в Нью-Йорке, где добился успеха своими пьесами «Fortynbras się cpił» («Фортинбрас напился», 1990) и «Antygona w Nowym Jorku» («Антигона в Нью-Йорке», 1992). В России и в Западной Европе Гловацкий известен сравнительно мало, несмотря на то, что он принадлежит, наряду с С. Мрожеком и Т. Ружевичем, к виднейшим современным польским драматургам. Известный критик и театровед Ян Котт считает «Антигону

в Нью-Йорке» Гловацкого одной из наиболее важных польских пьес последних десятилетий [Kott 1992: 155].

Драмы Гловацкого отличаются трезвым, сатирическим, иногда гротескно утрированным изображением действительности. Черный юмор, драматические «трескучие эффекты», старательная прорисовка характеров в сжатых, пуантированных диалогах — таковы их основные стилевые приметы. Гловацкий обладает широкой палитрой языковых регистров; в частности, у него нередко встречаются вульгаризмы и элементы разговорной речи. Самые названия его произведений сигнализируют, что интертекстуальность — это их конститутивный элемент. В одном из своих интервью Гловацкий сказал: «Мне нравится отсылать к тому, что уже было написано — к мифам, архетипам, сказкам и т. д. (...) Я охотно пишу на задней стороне написанного уже текста» (цит. по [Mennemeier 2003: 406], ср. [Makarczyk-Schuster 2005: 125]).

В 1999 г. в журнале «Dialog» была опубликована драма Гловацкого «Czwartha siostra» («Четвертая сестра»), название которой, конечно же, отсылает к чеховским «Трем сестрам» [Głowacki 1999; Głowacki 2007: 422–531]. На интернет-сайте автора драма охарактеризована следующим образом: «Новейшая пьеса Гловацкого, горькая комедия „Четвертая сестра“, представляющая собой иронический намек на „Трех сестер“ — изображение нескольких удручающих шагов, сделанных миром с тех пор, как рассматривал его Чехов»<sup>2</sup>.

Сюжет чеховской пьесы известен. Три генеральские дочери Ольга, Маша и Ирина попали вместе с братом Андреем в провинцию, куда в свое время перевели по долгу службы их отца. Образованные москвички страдают от пустой атмосферы провинциального города и тоскуют по Москве; с годами, однако, они всё меньше могут противостоять семейным, эмоциональным, профессиональным и финансовым обстоятельствам.

В пьесе Гловацкого трех генеральских дочерей зовут Верой, Таней и Катей. Упомянутая в заглавии «четвертая сестра» — это двенадцатилетний Коля, сирота-мальчик на побегушках в семье. Действие происходит в конце 1990-х годов в Москве. В центре внимания — судьбы сестер. Вера влюблена в своего начальника, политика-оппортуниста; он делает ей ребенка, а затем бросает ее. Таня любит молодого бандита из соседней квартиры; этого «Тузенбаха» убивают гангстеры-мафиози. Катя влюбляется в американского режиссера документальных фильмов, снимающего сюжет о малолетних проститутках в России. Главную роль в этом фильме сыграет наряженный девушкой Коля. Фильм выигрывает «Оскара», и Коля принимает участие в церемонии вручения премии. В Америку — новый объект мечтаний и устремлений постсоветских трех сестер — попадает, таким образом, лишь «четвертая сестра».

Мотив тоски по месту, в котором жизнь удовлетворительна и исполнена смысла, образует одну из многих параллелей к чеховским «Трем сестрам» и может послужить здесь примером специфики интертекстуального отношения польского драматурга к исходному тексту. Прочитируем соответствующие пассажи у Чехова и Гловацкого:

Ольга. (...) И только растет и крепнет одна мечта...  
Ирина. **Уехать в Москву.** Продать дом, покончить все здесь и — **в Москву...**  
Ольга. Да! Скорее **в Москву.**  
[Чехов 1986: 120]

У Гловацкого:

TANIA Tątko. Złóż też o wizę. Może nam dadzą, **jedźmy wszyscy do Ameryki.** Do wujaszka, on nam...  
GENERAL **Do Ameryki?** Po moim trupie ja się do brata zgłoszę. On zdezerutował. Powinno się go rozstrzelać.  
(= ТАНЯ. Папаша. Подай тоже заявку на визу. Может быть, нам дадут, **поедемте все в Америку.** К дяде, он нам...  
ГЕНЕРАЛ. **В Америку?** Tylko przez mój trup zawiadam się u brata. On dezertyrował. Jego надо бы расстрелять).  
[Głowacki 2007: 451]

Вопрос о чеховских реминисценциях в драме Гловацкого исследователями уже затрагивался [Mennemeier 2003; Makarczyk-Schuster 2005]. Сам Гловацкий писал по этому поводу в эссе для газеты «New York Times»: «Моя новая пьеса „Четвертая сестра“ вдохновлена чеховскими „Тремя сестрами“, но это ни выдуманное продолжение, ни новая версия, ни пастись — просто ироническая аллюзия на чеховскую пьесу и указание на дальнейшее движение вниз, куда скатывается послечеховский мир» (перевод на русский язык — [Парамонов 2002]; польский вариант см.: [Głowacki 2007: 533]). Польский писатель тут, правда, немного лукавит; определение отношения его пьесы к драме Чехова как простой «иронической аллюзии» явно не отражает истинного положения вещей.

На самом деле «основная идея обеих пьес и ее претворение в жизнь на макроструктурном уровне почти тождественны. Основная тематика более ранней пьесы накладывается как чертежная калька на отношения более поздней пьесы» [Makarczyk-Schuster 2005: 129]. Есть совпадения в системе персонажей и сюжетных ходах; прежде всего же Гловацкий заимствует проблематику пьесы Чехова — ее центральные вопросы о возможности любви и счастья, удовлетворительной работы и исполненного смыслом существования.

5. Американский драматург, сценарист и режиссер Дэвид Мэмет (David Mamet, р. 1947) — еще один современный автор, использовавший чеховские драмы для собственных обработок. Мэмет дважды обращался к пьесам Че-

хова; на основе «Дяди Вани» и «Трех сестер» возникли его обработки «Uncle Vanu» (1989) и «The Three Sisters» (1991). Отношение американских пьес к исходным текстам определяется самим автором в подзаголовках соответствующих книжных изданий как «адаптации» («adapted by David Mamet»).

С точки зрения специфики интертекстуальной связи между исходным текстом и обработкой особого внимания заслуживает пьеса «Uncle Vanu»; американский драматург положил свою версию чеховской пьесы в основу для киносценария, на основе которого Луи Маль (Louis Malle) снял в 1994 г. фильм «Vanu on 42<sup>nd</sup> Street». Итак, в данном случае налицо ряд произведений, интертекстуально (и интермедиально) связанных друг с другом:

- 1) «Дядя Ваня» А. П. Чехова как исходный текст (подлинник);
- 2) неопубликованный «буквальный перевод» («literal translation») русского подлинника (перводчик — Влада Черномордик);
- 3) пьеса «Uncle Vanu» Дэвида Мэмета как «адаптация» или обработка буквального перевода;
- 4) киносценарий Мэмета на основе его собственной «адаптации»;
- 5) кинофильм Луи Маля «Vanu on 42<sup>nd</sup> Street» по сценарию Мэмета.

В рамках тематики настоящей работы интересно, в первую очередь, отношение «адаптации» Мэмета к первоначальному тексту Чехова.

В целом без изменений остался сюжет чеховского «Дяди Вани». Вместе с сюжетом Мэмет заимствует и персонажей, равно как формальное членение пьесы — от разделения на действия вплоть до отдельных диалогов. Практически идентично по смыслу и содержанию отдельные реплики.

Различия по сравнению с подлинником Чехова имеются — если не считать «транспонировки» с русского на английский язык — исключительно на уровне стилистической и лексической передачи тождественных по смыслу высказываний. Изредка «американизируются» русские реалии, что напоминает распространенную в XVIII в. технику «склонения на свои нравы»; например, чеховские «тридцать верст» [Чехов 1986: 69] превращаются у Мэмета в «twenty miles» (= двадцать миль) [Mamet 1989: 10]. В большинстве же случаев изменения, вносимые в текст подлинника, носят иной характер.

Представление о специфике и частоте вмешательств американского автора в чеховский текст дает противопоставление подлинника и обработки. Рассмотрим обширный пассаж из первого действия [Чехов 1986: 67; Mamet 1989: 7–9]; полужирным здесь выделены смысловые отклонения от исходного текста:

А с т р о в. Нового нет ли чего?  
**В о й н и ц к и й.** Ничего. Все ста-  
 ро. Я тот же, что и был, пожалуй, стал  
 хуже, так как обленился, **ничего не де-**

ASTROV: Tell us something, something *new*...  
 IVAN PETROVICH: **Something new, what's**  
**new?** Everything is old. Nothing's changed...  
*I'm the same...* no, probably worse, for I have



лаю и только ворчу, как старый хрен. Моя старая галка, **таман**, все еще лепечет про женскую эмансипацию; одним глазом смотрит в могилу, а другим ищет в своих умных книжках зарю новой жизни.

А с т р о в. А профессор?

В о й н и ц к и й. А профессор по-прежнему от утра до глубокой ночи сидит у себя в кабинете и пишет. «Напрягши ум, наморщивши чело, всё оды пишем, пишем, и ни себе, ни им похвал нигде не слышим». Бедная бумага! Он бы лучше свою автобиографию написал. Какой это превосходный сюжет! Отставной профессор, понимаешь ли, старый сухарь, ученая вобла... (...) Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно, — значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в то же время какое самомнение! Какие претензии! Он вышел в отставку, и его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен; значит, двадцать пять лет он занимал чужое место. А посмотри: шагает, как полубог!

А с т р о в. Ну, ты, кажется, завидуешь.

grown *lazy* and *complain* all day. What's changed...? My Old Crow, my Old Mother's still prating on of her dear "Rights of Women", one eye on the grave, the other in her books for the Secret of Life...

А с т р о в. ...and our Professor...?

И в а н П е т р о в и ч. The Professor goes on as before. He sits at his desk all day and half of the night and he writes. "We strain our heart to write our odes the mark of it's found on our brow, but hear what praise for them or their progenitor? No word." I pity the paper. (Pause.) What is he doing there all day? What is he working on? Why doesn't he turn to some magnificent subject, like his autobiography, God Forbid. Now, there's a book: a worked-out academic, a salt cod. A learned Stick... (...) Twenty-five years, he reads the works of others and prattles about realism, naturalism, specious nonsense which the clever have long known, and which the stupid do not care about. He has been going to a dry well with a broken bucket. And yet what self-importance. What pretension. Living in retirement. Not a living soul knows who he is, or cares; nor is he missed from a position which he held twenty-five years. Eh? For a quarter of a century, this man kept some more worthy man out of a job. Yet look at him: he walks on earth like, "Yes, I'm here among you..."

А с т р о в. You know, I believe you're jealous.

Изменения касаются, в первую очередь, непереводаемых фразеологизмов и словесных игр; например, виршей, в которых Войницкий издевается над Серебряковым: «Напрягши ум, наморщивши чело, всё оды пишем, пишем, и ни себе, ни им похвал нигде не слышим», в обработке Мэмета они передаются очень вольно, к тому же прозой: «We strain our heart to write our odes the mark of it's found on our brow, but hear what praise for them or their progenitor? No word» (= Мы напрягаем сердце, чтобы писать наши оды, след от этого у нас на лбу, но какую же хвалу мы слышим им или их создателю? Ни слова). Фразеологизм «переливает из пустого в порожнее» переведен «He has been going to a dry well with a broken bucket» (букв. «он ходил к сухому колодцу со сломанным ведром»).

В ряде случаев имеются отклонения от подлинника, хотя точный перевод был бы вполне возможен. Это особо заметно в пассаже, в котором Войницкий характеризует свою мать: «Моя старая галка, **таман**, все еще лепечет

про женскую эмансипацию; одним глазом смотрит в могилу, а другим ищет в своих умных книжках зарю новой жизни». В обработке Мэмета читаем: «My Old Crow, my Old Mother's still prating on of her dear **"Rights of Women"**, one eye on the grave, the other in her **books for the Secret of Life...**» (= Моя старая ворона, моя пожилая мать все еще лепечет о своих дорогих «правах женщин», одним глазом смотрит в могилу, другим в свои книги о Тайне Жизни). Тут налицо отчетливые сдвиги в семантике. Если у Чехова Войницкий для характеристики матери применяет образ галки, связанный с народно-поэтическими представлениями, то Мэмет заменяет этот образ однозначно отрицательным выражением «старая ворона» («Old Crow»), хотя возможен был бы и точный английский эквивалент слова 'галка' ('jackdaw'); чеховская «заря новой жизни» превращается в «Тайну Жизни» («the Secret of Life»).

Эффект вмешательства в семантику русского подлинника можно толковать как освежение и ускорение чеховской пьесы. Впечатление некоей динамизации текста-предшественника создается благодаря не столько сокращениям, сколько известной ритмизации речевого потока и сглаживанию отдельных мест, которые при дословном переводе звучали бы громоздко. Соответствующие приемы касаются как синтаксиса (посредством изменений в членении фразовых конструкций), так и семантики (посредством субституции чужеродных реалий и специфических образных выражений).

В этом смысле можно говорить об «адаптации» Мэмета как о приспособлении русского подлинника к американской или англоязычной сцене. Однако в целом в «Дяде Ване» Мэмета нет ничего, что перешагивало бы грань вольного перевода чеховской драмы.

6. Перейдем к вопросу о типологии интертекстуальных приемов, применяемых в названных пьесах.

1) «Чайку» Акунина можно было бы определить — заимствуя понятие у киноискусства — как *сиквел* (sequel) «Чайки» Чехова. Поэтика сиквела основана на том, что у (чужого или собственного) исходного текста заимствуются система персонажей, пространственно-временной уклад, центральные мотивы и стилистические особенности; в привычной обстановке разыгрывается новое действие. Это распространенная интертекстуальная стратегия; укажем, например, на серии детективных романов с фигурой сыщика в центре, начиная с романов Конана Дойла о Шерлоке Холмсе. Нередко встречаются и сиквелы на основе чужого первообраза; тут затрагивается область плагиата и мистификации — бестселлеры привлекают подражателей, незавершенные произведения классиков дописываются до конца и т. д. Сиквел как интертекстуальный прием характерен для популярной литературы: продолжается обычно то, что у публики пользуется спросом.

Одновременно пьеса Акунина содержит также элементы *контрафактуры*. Традиционно это понятие обозначает не-пародийное превращение светской песни в духовную или — реже — духовной песни в светскую при «широком сохранении мотивов, образов и рифмующихся слов» [Wilpert 2001: 430]. Представляется, однако, целесообразным не связывать отличительных признаков данной интертекстуальной стратегии с определенными жанрами и тематическими сферами; как контрафактуру уместно определять любую близкую к подлиннику переделку исходного текста, подразумевающую не-пародийное изменение его идейного и художественного содержания (ср.: [Verweyen, Witting 1979: 135–152]).

2) В «Юбилее» Сорокина наблюдается иная интертекстуальная стратегия. Ее можно охарактеризовать как поэтику *коллажа* (или *центона*). Исходные тексты Чехова, так сказать, «пропущены через мясорубку». Почти каждое предложение взято из Чехова, однако эти «цитаты» лишены своего смыслового контекста, бессвязны и взаимозаменяемы.

Текст Сорокина — крайний пример данного приема; в более общем плане элементы интертекстуальной техники коллажа можно обнаружить в произведениях, системой референции которых является не столько реальный мир, сколько мир культурных артефактов. Авторы подобных произведений рассматривают литературную традицию как музейную сокровищницу, используемую по усмотрению для оснащения собственных текстов; интертекстуальные отсылки в них превращаются в зачастую привлекательную, но холодно-беспристрастную игру с цитатами. Подобные явления встречаются особенно часто в эстетически кризисных, переходных эпохах — например, в барочном маньеризме, но и сегодня, в постмодернизме с его любовью к цитатам.

3) «Четвертая сестра» Гловацкого, в свою очередь, заимствует идейную проблематику исходного текста, прослеживая ее в ироническом ракурсе на собственном материале; проблематика «Трех сестер» образует, так сказать, «резонансную деку» пьесы Гловацкого, придавая ей дополнительное семантическое измерение. Многочисленные детальные отсылки к драме Чехова обеспечивают связь с исходным текстом.

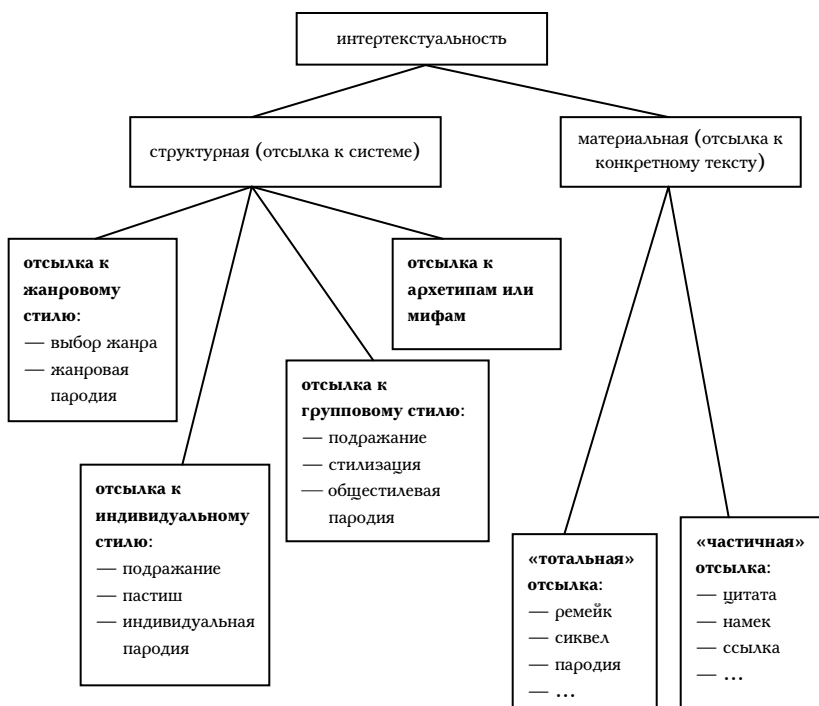
Предлагаем назвать подобную стратегию обращения с источником (опираясь на понятие, введенное мимоходом Женеттом) поэтикой *трансформации* [Genette 1982: 14]. Автор обогащает собственный текст смысловыми элементами другого произведения, демонстрируя таким образом свое причастие к литературной традиции; при данном подходе воплощается интертекстуальный идеал диалогичности как последствия семантической функционализации чужого слова.

4) «Дядя Ваня» Мэмета — это, согласно определению автора, а д а п т а ц и я пьесы Чехова. Данное понятие обозначает обычно приспособле-

ние к изменившимся условиям; в области искусства это прием обработки заимствованного материала в духе подлинника, однако с изменением контекста; классический пример из области киноискусства — вестерн «Великолепная семерка» Джона Стерджеса (1960), представляющий собой транспонировку в декорации Дикого Запада исходного фильма «Семь самураев» Акиры Куросавы (1954). Зачатки так понятой адаптации имеются и у Мэмета (например, американизация некоторых русских реалий), хотя о сколько-нибудь последовательном перенесении чеховского материала в американский контекст не может быть речи.

Пьеса Мэмета — это не столько адаптация, сколько весьма близкая во всех отношениях к подлиннику обработка исходного текста. Для данного приема имеется — не только в области киноискусства (ср.: [Загидуллина 2004]) — понятие *ремейк* (remake). Актуальный пример — фильм Питер Джексона «Кинг Конг» (2005), воспроизводящий сюжет первоначального фильма 1933 года.

7. Как привести названные феномены в типологический порядок? Сферу интертекстуальности можно изобразить в виде графической схемы следующим образом:



Базисное типологическое деление предложили в свое время М. Пфистер и У. Бройх, разграничивая *Systemreferenz* (отсылку к системе) и *Einzeltextrferenz* (отсылку к конкретному тексту) [Pfister 1985; Broich 1985]. То же деление предпринимает Г. Плетт, различающий структурную и материальную интертекстуальность [Plett 1991: 7].

В случае системной референции объектами интертекстуальных реляций являются «коллективы текстов [Textkollektiva]» или «стоящие за ними и структурирующие их текстообразующие системы [den hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systemen]» [Pfister 1985: 53]. К данным системам принадлежат, с одной стороны, сюжетообразующие праформы («архетипы и мифы [Archetypen und Mythen]» [Pfister 1985: 56]) и, с другой стороны, различные «типы дискурсов [Diskurstypen]» [Pfister 1985: 54] или, как формулирует польский исследователь, «стабилизированные и конвенционализированные стили [ustabilizowanych i skonwencjonalizowanych stylów]» [Głowiński 1986: 78]; это, во-первых, литературные жанры как унаследованные структуры оформления текстов, во-вторых, стили, характерные для определенных эпох или литературных течений, и, в-третьих, стилистические приметы, характерные для определенного автора. Выделить следует, таким образом, отсылку к архетипам или мифам, отсылку к жанровому стилю, отсылку к групповому стилю и отсылку к индивидуальному стилю.

Занимствование стилевых примет носит либо аффирмативный, либо отрицательный характер. Аффирмативное отношение ведет к явлениям подражания (как имитация, стилизация, пастиш); при отрицательном подходе возникают феномены, которые уместно рассматривать как разнотипные стилистические пародии — индивидуальные, жанровые или общестилевые (см.: [Морозов 1930: 106])<sup>3</sup>.

8. Без разработанной типологической систематизации оставалась до сих пор сфера материальной референции, т. е. отсылки к конкретному тексту. Встречаются опыты членения этой сферы по количественному критерию — например, на «большие формы [Großformen]» и «более мелкие, имплицитные формы [kleinere, implizite Formen]» [Wilpert 2001: 379]. В уточнение этого количественного членения предлагаем различать «тотальную» отсылку, т. е. обращение к исходному тексту как целому, и «частичную» отсылку, т. е. локальную связь с исходным текстом (ср.: [Wolf 2005: 84]).

Вспомним представленные выше театральные пьесы с их специфическими стратегиями по отношению к чеховским текстам-предшественникам. Общей чертой всех этих стратегий является то, что каждая из них

отсылает к исходному тексту как целому. Именно это отличает их от таких интертекстуальных феноменов, как цитата, намек, ссылка, комментарий и т. п., связанных с исходным текстом партикулярным образом.

Что же значит «отсылать к исходному тексту как целому»? Какие целостные аспекты литературного произведения заимствуются или варьируются при помощи интертекстуальных приемов подобного рода? Целесообразно выделить три таких целостных аспекта. Это, во-первых, обстановка: персонажи, хронотоп (пространственная и временная локализация), среда и атмосфера. Вторую релевантную здесь область образуют феномены, объединяемые понятием действия: сюжет, фабульный материал изображения, история. Третий фактор, наконец, это идейное содержание (смысл, идея, тема, проблематика, «дух») художественного произведения.

Привлекая названные три фактора (обстановку, действие и идейное содержание) с учетом двух переменных (заимствование [+] или вариация [-]), получаем восемь возможных комбинаций, и, соответственно, восемь моделей интертекстуальных стратегий. Они перечислены в нижеследующей таблице:

	обстановка (персонажи, хронотоп, среда, атмосфера)	действие (сюжет, материал изображения, история)	идейное содержание (смысл, идея, тема, проблематика, «дух»)	интертекстуальные приемы (типы «тотальной» отсылки)
1	+	+	+	ремейк, перевод
2	+	–	+	сиквел, приквел
3	+	+	–	пародия
4	+	–	–	контрафактура
5	–	+	+	адаптация
6	–	–	+	трансформация
7	–	+	–	травестия
8	–	–	–	коллаж, центаон

Интертекстуальные стратегии рассмотренных выше текстов полностью вписываются в данную таблицу.

В случае «Чайки» Акунина, понимаемой как *сиквел* чеховской «Чайки», заимствуются обстановка и «дух» исходного текста; новым является элемент действия (модель № 2). Так как отчасти изменениям подвергается интенция исходного текста, можно читать данную пьесу также как *контрафактуру* (модель № 4).

Отсылка к Чехову в «Юбилее» Сорокина соответствует интертекстуальному приему *коллажа*, занимающему в данной системе место «тотальной» отсылки *ex negativo* — т. е. псевдо-заимствования всех составных факторов исходного текста (модель № 8).

«Четвертая сестра» Гловацкого — произведение, самостоятельное относительно «внешнего» содержания (т. е. обстановки и действия), но отсылающее к идейному содержанию исходного текста в рамках приема *трансформации* (модель № 6).

«Дядя Ваня» Мэмета обнаруживает, в основном, признаки *ремейка* — близкой к подлиннику обработки заимствованного материала (модель № 1). Так как в пьесе американского автора в известной степени изменяется также обстановка исходного текста, ей присущи черты *адаптации* (модель № 5).

Охарактеризуем бегло остальные два типа интертекстуальных стратегий. В случае *пародии* налицо далеко идущее заимствование внешних элементов исходного текста при одновременном отрицании его идейного содержания (модель № 3).

Близок к предыдущему прием *травестии* — шутовой обработки исходного текста, причем «дух» подлинника нарушается вследствие конфронтации «старого» сюжета с новой, неподходящей обстановкой (модель № 7).

Не следует, конечно, забывать, что на практике и здесь смешанные формы — скорее правило, чем исключение. Перечисленные приемы не исключают друг друга. Итак, данные категории представляют собой каталог возможных доминант в области целостных интертекстуальных стратегий.

Так или иначе, анализ специфики чеховских реминисценций в рассмотренных выше произведениях показывает, что интертекстуальные феномены, отсылающие к исходному тексту как целому, обладают особым категориальным статусом, отличающим их от таких «партикулярных» явлений, как цитата или намек.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Свое понимание данного слова нам приходилось уже формулировать в другом месте; там понятие «интертекстуальность» определено как «дескриптивная концепция интендированной, маркированной и семантизированной отсылки какого-либо текста к определенным исходным текстам или исходным стилям» [Schruba 2005: 162]; другими словами, предпочитаемое нами определение противопоставлено нормативным постструктуралистским концепциям интертекстуальности.

<sup>2</sup> «Najnowsza sztuka Głowackiego gorzka komedia *Czwarta siostra* będąca ironiczną aluzją do 'Trzech Sióstr' opowieścią o kilku przygnębiających krokach jaki świat zrobił od czasu kiedy przyglądał mu się Czechow» ([http://www.januszglowacki.com/in\\_Polish/Biografia/biografia.htm](http://www.januszglowacki.com/in_Polish/Biografia/biografia.htm)).

<sup>3</sup> Для уточнения различия между структурной и материальной интертекстуальностью приведем пример, из-за своей связи с Чеховым подходящий к остальному приведенному здесь материалу. Предметом немецкой монографии об «Элементах чехов-

ского диалога в современной русской драме» [Scheffler 1994] являются феномены подражания индивидуальному стилю Чехова; работа касается, таким образом, области отсылки к системе, а не отсылки к конкретному тексту.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Акунин, Б.: 2000, 'Чайка: Комедия в двух действиях', *Новый мир*, № 4, 42–66.
- Загидуллина, М.: 2004, 'Ремейки, или Экспансия классики', *Новое литературное обозрение*, № 69, 213–222.
- Катаев, В. Б.: 2002, *Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма*, Москва.
- Крейн, И.: 2002, 'Знакомимся: Борис Акунин «Чайка»', [http://blin.exler.ru/books/reviews/akunin\\_chajka/01/](http://blin.exler.ru/books/reviews/akunin_chajka/01/).
- Курицын, В.: 1997, 'Группа продленного дня: [Предисловие]', В. Пелевин. *Жизнь насекомых: Роман*, Москва, 7–20.
- Морозов, А.: 1930, 'Литературная роль пародии', Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. *Русская литературная пародия*. Москва, 104–114.
- Парамонов, Б.: 2002, 'Москва глазами поляка', <http://www.svoboda.org/programs/rq/2002/rq.112802.asp>.
- Ранчин, А.: 2004, 'Романы Б. Акунина и классическая традиция', *Новое литературное обозрение*, № 67, 235–266.
- Сорокин, В.: 1998, *Собрание сочинений*, Москва, т. 2.
- Чехов, А. П.: 1986, *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т.*, Москва, т. 13: Пьесы 1895–1904.Ī
- Broich, U.: 1985, 'Zur Einzeltextreferenz', *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Hrsg. von U. Broich, M. Pfister, Tübingen, 48–52.
- Genette, G.: 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- Głowacki, J.: 1999, 'Czwarta siostra', *Dialog*, Nr. 10, 5–49.
- Głowacki, J.: 2007, *5 1/2: Dramaty*, Warszawa.
- Głowinski, M.: 1986, 'O intertekstualności', *Pamiętnik Literacki*, t. 77, № 4, 75–100.
- Kott, J.: 1992, 'Antygonia powiesiła się w Tompkins Square Park', *Dialog*, Nr. 10, 153–155.
- Makarzyk-Schuster, E.: 2005, 'Čechovs Schwestern endlich in Moskau angekommen? Čechovs „Drei Schwestern“ und Głowackis „Die vierte Schwester“', *Polnische Literatur im europäischen Kontext. Festschrift für Brigitte Schultze zum 65. Geburtstag*, Hrsg. von F. Göbler, München, 125–137.
- Mamet, D.: 1989, A. Chekhov. *Uncle Vanya*, Adapted by David Mamet, New York.
- Mennemeier, F. N.: 2003, 'Janusz Głowacki. Čechovs Melancholie — ins Farcenhafte transponiert', F. N. Mennemeier, *Das moderne Drama des Auslandes*, Berlin, 406–411.
- Pfister, M.: 1985, 'Zur Systemreferenz', *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Hrsg. von U. Broich, M. Pfister, Tübingen, 52–58.
- Plett, H. F.: 1991, 'Intertextualities', *Intertextuality*, Hrsg. von H. F. Plett, Berlin; New York, 3–29.



- Scheffler, B: 1994, *Elemente des Cechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama*, München.
- Schruba, M.: 2005, 'Arten und Funktionen intertextueller Bezüge in den Dramen Stanislaw Ignacy Witkiewicz', *Zeitschrift für Slawistik*, Bd. 50, 161–174.
- Verweyen Th., G. Witting: 1979, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstad.
- Wilpert, G. von: 2001, *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart.
- Wolf, W: 2005, 'Intermedialität', *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, Hrsg. A. Nünning, Stuttgart, 83–85.