

ОЛЬГА ЖУРЧЕВА

Самарский государственный
социально-педагогический университет
Кафедра русской, зарубежной литературы
и методики преподавания литературы
443099 Самара
ул. Максима Горького, д. 65/67
janvaro@mail.ru

ТАТЬЯНА ЖУРЧЕВА

Самарский национальный
исследовательский университет
им. академика С. П. Королева
Кафедра русской и зарубежной
литературы и связей с общественностью
443086 Самара
Московское шоссе, д. 34
zhurcheva@gmail.com

ОПЫТЫ КРЕАТИВНОЙ РЕЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА И ЛИЧНОСТИ А. П. ЧЕХОВА В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМЕ (САХАЛИНСКАЯ ЖЕНА Е. ГРЕМИНОЙ И ЧЕХОВСКАЯ ТРИЛОГИЯ В. ЛЕВАНОВА)¹

CREATIVE RECEPTION OF ANTON CHEKHOV'S WORKS AND PERSONALITY IN THE NEWEST RUSSIAN DRAMA (GREMINA'S *SAKHALIN WIFE* AND LEVANOV'S *CHEKHOV TRILOGY*)

Статья посвящена проблеме креативной рецепции творчества и личности А. П. Чехова в новейшей драме на примере пьес двух современных драматургов: Елены Греминой и ее пьесы *Сахалинская жена* и Вадима Леванова и его «чеховской трилогии»: *Смерть Фирса*,

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РГНФ «Волжские земли в истории и культуре России» № 15-14-63-003.

Апокалипсис от Фирса, Славянский базар. В процессе анализа предпринята попытка показать, как смысловой потенциал прецедентных текстов позволяет сформировать новое художественное содержание. Обращение именно к этим текстам новейшей драмы связано еще и с тем, что во всех пьесах сам Чехов воспринимается как своеобразный миф, как сакральная фигура.

Ключевые слова: креативная рецепция, Чехов, новейшая драма, Е. Гремина, В. Леванов.

The article discusses the creative dialogue into which the newest Russian drama and theatre works enter with Anton Chekhov's dramaturgy and his personality. Yelena Gremina and Vadim Levanov move along different trajectories to interpret the writer and his characters. Still, those various methods of creative reception help both playwrights to understand Chekhov's philosophy and rethink it in the context of contemporary life and contemporary art.

Keywords: creative reception, Chekhov, New Drama, Yelena Gremina, Vadim Levanov.

Одна из ведущих стилевых тенденций новейшей русской драмы рубежа XX–XXI вв. проявляется в том, что возникают произведения, вступающие в открытый или подспудный диалог с классическими текстами: пьесы-параболы, стилизации и литературные мистификации, пародии, ремейки, сиквелы, цитирование и др. Все многообразие механизмов осуществления подобного диалога обозначается понятием продуктивной или креативной рецепции.

Если говорить об одной из множества причин возникновения креативной рецепции на рубеже XX–XXI вв., то можно вспомнить М. Хайдеггера, который писал, что «понимание текста всегда предопределено забегающим вперед движением предпонимания»². Со сменой эпох меняются вопросы, задаваемые произведению. А переломные эпохи ищут свое отражение, свою идентификацию в уже сказанном, используя язык искусства, все еще сохраняющий первоначальное назначение – «открывать истину бытия». Благодаря креативной рецепции особенно ярко проявляет себя коммуникативная природа художественного произведения. Есть множество текстов и замкнутых авторских миров/систем в художественной культуре, которые открыты диалогу, провоцируют реципиента на сотворчество и постоянную актуализацию смысла в создании нового произведения. Когда драматург существует в рамках чужого сюжета, цитаты, драматургической схемы, он фактически становится той самой «моделью воображаемого читателя», о котором писал Умберто Эко и который «сможет интерпретировать воспринимаемые выражения в точно таком же духе, в каком писатель их создавал»³.

² Цит. по: Х.-Г. Гадамер, *О круге понимания*, [в] он же, *Актуальность прекрасного*, Москва: Искусство 1991, с. 78.

³ У. Эко, *Роль читателя. Исследование по семиотике текста*, пер. с англ. и итал. С. Серебряного, Санкт-Петербург: Симпозиум 1998, с. 17.

Творческие механизмы креативной рецепции неразрывно связаны с особенностями художественного мышления всего XX в., когда обращение к «чужому слову» и к «чужому материалу» давало драматургу возможность включить нравственный и культурный опыт своего времени в диахронный исторический и вечностный контекст. Кроме того, подобный структурный прием создавал определенную «игру писателя с писателем» и «игру писателя с читателем». Как писал Ю. М. Лотман в *Комментариях к «Евгению Онегину»*: «[...] цитаты и реминисценции могут погружать авторский текст в созвучные ему внешние контексты», могут обнажать полемичность текста, иронию, «контекстуальную несовместимость», а также могут соотноситься с культурной памятью читателя⁴.

Применительно к современной драме и современному театру в самых разнообразных его проявлениях проблема креативной рецепции может быть рассмотрена в двух основных аспектах:

- 1) автор – произведение – автор;
- 2) автор – произведение – автор – читатель.

В данном случае нас будет интересовать только первый аспект, **собственно креативный**, который предполагает выявление механизмов работы драматурга с «чужим материалом» и «чужим словом», с точки зрения реализации авторских рецептивных стратегий. При этом драматурги сознательно или бессознательно включают свое творчество в круг узловых для теории рецепции понятий, пользуются традиционными рецептивными приемами и механизмами⁵.

Во-первых, неизбежно возникает представление о «горизонте» (термин Э. Гуссерля) как движущейся границе восприятия произведения и, соответственно, ее возможности пересечения с «горизонтом», в котором существует художественное мышление современного автора.

Во-вторых, современный автор использует «пустые места», т. е. участки неопределенности прецедентного текста, провоцирующие художественное сознание на их заполнение, поскольку они втягивают читателя (в данном случае читающего автора) в творческий потенциал текста.

В-третьих, современный драматург формирует **творческий (смысловой) потенциал** текста, т. е. предлагает в своем тексте систему указателей, формирующих читательские стратегии узнавания. Эта авторская стратегия дает возможность читателю/зрителю не вспоминать и не сравнивать новый текст и прецедентный текст, а только опознавать образ первоисточника, воспринимая его новое содержание.

⁴ Ю. Лотман, *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*, [в] он же, *Пушкин*, Санкт-Петербург: Искусство 1995, с. 125.

⁵ См.: Е. В. Абрамовских, *Феномен креативных рецепций незаконченных произведений*, Челябинск: Библиотека А. Миллера 2006, с. 86.

Важнейшим источником креативной рецепции и творческой рефлексии в драматургии XX века является художественное наследие А. П. Чехова. В каждый отдельный исторический момент заново переосмысливается чеховская традиция, прямая или опосредованная, связанная с принципами построения драматического действия, конфликта, особенностями организации драматургического подтекста, а больше всего с принципом атмосферы психологической драмы после Чехова.

Постепенно чеховский текст становится своего рода литературным «архетипом», образующим некое художественное – жанровое, сюжетное, словесное и др. – «силовое» поле, с которым каждый раз заново новые драматурги вступают в определенное взаимодействие. В новейшей русской драме и сама фигура А. П. Чехова, и его произведения воспринимаются как своего рода культурные коды, на которые ориентируется автор, создавая свое оригинальное произведение. Примеров обращения современных драматургов к Чехову множество. Среди наиболее известных – *Чайка спела* и *Полонез Огиньского* Н. Коляды, *Чайка* Б. Акунина, *Вишневым садик* А. Слаповского, *Русское варенье* Л. Улицкой, *Сахалинская жена* и *Братья Ч.* Е. Греминой, *Смерть Фирса*, *Апокалипсис от Фирса, или Вишневым сон Фирса*, *Славянский базар* В. Леванова.

В настоящей статье мы обратимся лишь к пьесам Греминой и Леванова, поскольку в них образ самого Чехова и образы чеховских персонажей оказываются в центре сюжета и, таким образом, становятся предметом креативной рецепции.

Пьеса *Сахалинская жена*⁶ была написана в 1996 и посвящена 100-летию книги А. П. Чехова *Остров Сахалин*. Прецедентный текст создает определенное текстовое поле, специфический историко-географический антураж и позволяет мифологизировать саму фигуру писателя в произведении Елены Греминой.

Биографический Чехов возникает в первых строках пьесы – в ремарке и своеобразном эпиграфе, который создает атмосферу предчувствия, предвосхищения событий, т. е. создает определенные горизонты ожидания для читателя/зрителя:

Действие происходит на среднем Сахалине, во время переписи А. П. Чеховым каторжного населения. *Может быть, нельзя сказать, как думали многие, что именно за эту поездку он расплатился ранней смертью...* (с. 30).

Имя Чехова неоднократно упоминается, на него ссылаются, ожидают его приезда, пишут ему письма, посвящают ему стихи. Однако Чехов предстает только как внесценический персонаж, поэтому он в большей степени

⁶ Е. Гремина, *Сахалинская жена*, «Современная драматургия» 1996, № 3, с. 30–50. Дальнейшие цитаты из пьесы будут приводиться по этому изданию, страницы указаны в скобках.

воспринимается как культурный миф, а не реальный человек. Первое же упоминание о нем сродни известию о приезде ревизора в гоголевской комедии:

Унтер. Три новости большие для вас: Ивана в разряд исправляющихся, бабу вам присылают в жены, а также из самой Москвы едет таинственная ревизия! [...] Дело тонкое, таинственное. Недругов много. Интриги самые тонкие и необычайные. Якобы едет к нам сюда литератор Чехов, но того быть не может: ибо что здесь литератору?

Доктор. Этого не может быть, оттого что не может быть никогда.

Унтер. Сами посудите: отчего образованному человеку ехать сюда на Сахалин, где все утопает в невежестве? Разве, чтобы сверкнуть перед нами своей важностью, ослепить нас? Но кто мы такие, если смотреть оттуда, из самого Петербурга? (с. 38).

Это известие никак не влияет на развитие сюжета пьесы, на разворачивание коллизии по одной простой причине: никто из действующих лиц, кроме Унтера и Доктора, не знает, кто такой Чехов и зачем едет на Сахалин. К концу второй части читатель/зритель узнает, что Чехов вот-вот появится и тогда чудесным образом должно произойти что-то, что изменит страшную жизнь острова.

Унтер (снова стал в позу, чтоб декламировать. Опустил вдруг руку, Марине смущенно). Ты, Марина, извини, что я тебя душой сейчас обругал. С вашим братом нельзя иначе, потому как – Сахалин, но я уж обещал доктору Чехову... Нужно изящно выражаться образованному человеку, а я в университете полтора года учился... Итак, самая последняя репетиция перед приездом чудесного гостя. Конфиденциально. Кое-что из нашего захолюстья. Великодушному и благосклонному литератору господину Ч., осласчастливившему посещением о-в Сахалин (с. 48).

Уже в финале пьесы наступает кульминация ожидания: Чехов уже приехал, «все громче» слышится топот копыт, унтер приветствует «литератора»: «(в восторге). Добро пожаловать на Сахалин, в этот скромный сахалинский каторжный дом... доктор Чехов» (с. 49). Но это все происходит за сценой, и опять возникает недоговоренность событий, слов и смыслов. Чехов упоминается и в своеобразном эпилоге – рассказе сахалинского Доктора о событиях за пределами сюжета:

Доктор. [...] Прошло три года. Это в России – три года долго, а здесь все мелькает, три года в один день проходят. Сахалин. [...] Друг мой унтер, представьте себе, уехал в Москву. Поступил снова в университет. Были у него там какие-то юношеские неприятности, отчего и уехал он сюда, на край света. А вот же вернулся? Чуть ли не Чехов и хлопотал за него в столице [...] (с. 49).

Так Чехов из культурного мифа эпохи становится просто мифом, т. е. сакрализуется, начинает мыслиться как культурный герой, универсальный податель плодородия, просвещения, цивилизации, морали и т.д. Он потому и не появляется в пьесе лично, поскольку божество не обязательно должно показываться тем, кого благодетельствует. «Мифологический» Чехов,

таким образом, становится своего рода рамкой для собственно сюжета пьесы, в которой, в свою очередь, есть реальные отсылки к книге *Остров Сахалин*, где описывается сам остров и его население.

В пьесе пространство острова сужено до избы Степана и Ивана. Они схожи между собой: оба попали на остров из-за убийства – Иван сжег нескольких человек из-за любимой женщины, а Степан убил жену и ее любовника. Живут вдвоем, даже братаются. Но есть одно существенное отличие: Степан Андреич сам построил избу, хоть и «неумелыми, непривычными руками: крыльцо кособокое, бревна сходятся криво» (с. 30), засеивает неплодородную почву просом в надежде получить хоть какой-то урожай; Иван же не работает, поскольку жизнь на острове видится ему конечной, беспросветной.

Конфликтная ситуация возникает в связи с прибытием ссыльнокаторжной Ольги, попавшей на Сахалин из-за убийства мужа. Ольга становится женой Степана, но потом между ней и Иваном зарождается чувство. Вскоре об их связи узнает Степан⁷.

Во второй части пьесы сахалинский Доктор выступает в роли «провокатора», подталкивающего развитие конфликта: он расспрашивает Степана об убийстве неверной жены. Здесь возникает связь с другим «любовным треугольником»: сам Доктор знает о том, что жена изменяет ему с Унтером, и ищет возможные пути решения этой проблемы. Фактически, он почти готов на преступление:

Доктор (в возбуждении). Но ведь с другой стороны... Кровь человеческая... и не все ль равно, раз все мы умрем... в конце концов, одним унтером больше, одним унтером меньше? А? (с. 44).

Степан же, методично, пошагово, «медленно иллюстрируя свои слова», указывает доктору возможный путь:

Степан. И стал я искать доказательства. Надо быть очень внимательным. Это очень легко. Обманутые мужья стараются быть внимательны, потому что кому охота хватать

⁷ История взаимоотношений имеет под собой реальную основу. В XIII главе книги А. П. Чехова *Остров Сахалин* рассказывается история о некоем Вуколе Попове, который попал на каторгу из-за убийства: застав свою жену с отцом, «размахнулся и убил старика». Вукола сослали на каторгу в Корсаковский округ, где он познакомился с ссыльнокаторжной Еленой Тертышной, «бабой вздорной, глупой и некрасивой». Между ними возникло чувство, но пожениться они не могли: у Вукола «на родине осталась жена и развода ему не давала». Елена вышла замуж за своего бывшего сожителя, поселенца Кошевого. «Когда Вукол узнал, что она просватана, то пришел в отчаяние и отравился борцом. Елену потом допрашивали, и она созналась: „Я с ним четыре ночи ночевала“. Рассказывали, что недели за две до смерти он, глядя на Елену, мывшую пол, говорил: – Эх, бабы, бабы! На каторгу из-за бабы пошел и тут, должно, из-за бабы придется кончить!». А. П. Чехов, *Остров Сахалин*, [в:] он же, *Собрание сочинений: в 18-ти тт.*, Москва: Наука 1987, т. 14–15, с. 150, 159.

топор и идти потом на каторгу? Доказательства всегда являются. Доказательства всегда грубы.

Останавливается возле сундука Ивана. Поднимает подушку. Медленно, как змею, берет синюю ленту Ольги. Пошатнулся, чуть не упал.

Доктор (увлеченно). Это вы для примера? Женская лента в чужой постели? И что тогда? Сразу за топор?

Степан машинально берет топор. Стоит с ним (с. 45).

На глазах у Доктора он отрубает голову петуху, фактически демонстрируя свою готовность опять совершить убийство. Брызнувшая на доктора кровь символична: то ли это кровь Ивана, которого хочет убить Степан, то ли кровь Унтера, которого мог бы убить доктор. Но Доктор не убийца, он не сможет совершить преступление. А Степан может.

Сюжет и конфликт пьесы искусственно сконструированы: с одной стороны, герои – люди уже преступившие через кровь, с другой стороны, Сахалин выступает как катализатор преступных намерений. Гремина проверяет нравственную силу своих героев: готов ли кто-то повторить свое преступление. Оказывается, что Степан готов, и Иван готов, и Ольга готова, и Доктор моделирует возможное преступление.

Неожиданно возвращается Степан, застаёт жену с Иваном, идет на них с топором, но разрешается ситуация довольно неожиданно и в соответствии со сказочно-фольклорной моделью: Степан вышвыривает Ивана и прощает жену, обращаясь к ней явными и скрытыми цитатами из произведений Чехова:

[...] Сахалин. Будь ты проклят. В России траву косят. Как же хорошо сейчас в России! Какое небо! Какое солнце! Какой воздух! Какие люди! [...] Ты – моя жена, Ольга... Друг друга только и станем любить... Это ничего... Вот увидишь. Мы спокойно заживем, хорошо. Ты отдохнешь, бедная сахалинская жена моя (с. 46).

Степан удержал себя от греха и за это был «награжден»: у них с Ольгой появились дети, возшло посеянное им просо (причем, небывалый, совершенно сказочный урожай, о котором даже в газетах написали), т. е. вопреки духу смерти и бесплодия Сахалин начал цвести и плодоносить.

Пьеса производит двойственное впечатление. С одной стороны, здесь присутствует элемент постмодернистского дискурса, отразившегося в рассыпанных в тексте узнаваемых цитатах и аллюзиях к известным чеховским героям и ситуациям. Но еще в большей степени в дискредитации мифа о «докторе Чехове», само появление которого будто бы способно изменить порядок вещей. С другой стороны, открыто воспринятая фабула (без всякой иронии) показывает победу чеховского гуманизма над страшным островом и самой жизнью.

Другие способы работы с чеховскими образами и смыслами демонстрирует в трех одноактных пьесах Вадим Леванов. Это *Смерть Фирса* (1998),

Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса (2000), *Славянский базар* (2002). Первые две автор объединил в диологию под названием *Фирсиада*, предлагая нам прямой, целенаправленный диалог с *Вишневым садом*, используя рецептивную стратегию дописывания и ориентируясь на смысловой потенциал последней чеховской пьесы (и, как мы увидим позже, не только ее).

В *Вишневом саде* не только сохраняется главный, по мнению Б. Зингермана, чеховский мотив, окончательно сложившийся в трех его последних пьесах, – мотив времени⁸, но и существенно меняется само представление о времени, его образ. Здесь время уже не обтекает человека, а как бы утекает, убегает от него. Ни один персонаж не существует в своем времени, не совпадает с ним: одни живут в прошлом, другие – в будущем, и никто – в настоящем. И Фирс в этой ситуации уже не просто персонаж, но образ-символ, наряду с вишневым садом, домом, шкафом. Он – олицетворенное время, которое медленно движется, вбирая в себя одно за другим целые поколения людей. Не случайно все остальные герои пьесы не замечают Фирса, как не замечают, не понимают они времени и своего несовпадения с ним. Сегодня, спустя более 110 лет после создания пьесы, в финале *Вишневого сада* читается еще один уровень смысла. Если исходить из тезиса, что Фирс – олицетворение идеи времени, то очевидно, что, отмахиваясь от Фирса и забыв его в конце концов, все остальные как бы отмахнулись от необходимости постижения тех смыслов, над которыми бились герои предыдущих пьес. Герои *Вишневого сада* не хотят знать, для чего живут и зачем страдают. Они хотят жить и как можно меньше страдать.

В *Смерти Фирса* Леванов обращается к финальной сцене *Вишневого сада* – когда старик обнаруживает себя забытым в заколоченном доме. Однако ее смысл создается двумя основными прецедентными текстами. Причем, и тот и другой возникают уже в иронически переосмысленном варианте.

Финал *Вишневого сада* предстает перед нами в ходе театральной репетиции. Актер, исполняющий роль Фирса, произносит его реплику. Раздается звук лопнувшей струны и стук топоров. Затем голос режиссера (он существует только как голос) разносит в пух и прах тех, кто не вовремя за сценой выдал эти звуки. Затем начинает раздраженно и резко объяснять актеру смысл того, что он должен сделать. После этого репетиция заканчивается, актер остается на сцене. Начинается его монолог. Потом вдруг обнаруживается, что в театре он совсем один, все ушли и о нем забыли.

Несложно угадать в этом сюжетном повороте отсылку к водевилю *Лебединая песня* (Калхас). Старый актер после успешного бенефиса немного выпил на радостях и задремал. Проснулся – никого нет. Правда, потом появится суфлер, который и утешит, и проводит до дома. Левановский герой до конца один. К тому же он молод (это легко понять из его монолога) и не

⁸ См. об этом: Б. Зингерман, *Театр Чехова и его мировое значение*, Москва: Наука 1988, с. 5–62.

успешен. И роль Фирса – не бенефисная, а мучительная, никак не получающаяся. За которую он, однако, держится:

Единственная – за три года! – роль здесь приличная – Фирс. А потом? всю жизнь играть зайчиков? Где-нибудь в областном ТЮЗе? Котов Леопольдов? На биржу актерскую тащиться? А там – что? То же самое. Актеров безработных, как собак нерезаных. Отстреливать пора. Остается лечь (ложится) и помереть. Застрелиться, как Константин Гаврилович? Зилов ни одной утки не убил и себя не смог. Я – смог бы? (Помолчав.) Смог. Но не хочу. А чего я хочу? Как сказал один очередной режиссер: всем нам трошки не хватает успеха, славы и денег. Славы и денег. Успеха. Случай никак не подвернется. Никак. Не везет, как Несчастливцеву⁹.

Обращение к *Лебединой песне* позволило Леванову, во-первых, разыграть театральный сюжет и оправдать дальнейшее фантазмагорическое развитие действия. Во-вторых, он благодаря этому как бы связал времена – чеховское и нынешнее, соединил современного молодого человека: а) со старым актером, б) со старым Фирсом, в) с давно прошедшим временем, г) с Чеховым.

Все это вместе порождает тревогу, побуждает героя к философствованию. Мы наблюдаем процесс трансформации и как бы поглощения временного/временного человека философской идеей времени, а по сути – вечностью. У Леванова Фирс не умирает, а подобно булгаковским героям уходит в вечное бытие.

И отсюда – логический ход к *Апокалипсису от Фирса*.

Еще в *Смерти Фирса* автор предупреждает о возможном продолжении. Актер размышляет о своем персонаже:

Он не умирает ни хрена! Он уже умер. Давно! Он зомби! Он вечный! Агасфер! Через сто лет придут те люди, о которых там все говорят, Аня, Трофимов, откроют двери, и там будет – Фирс! Живехонький! Он вечный! Вообще он прикидывается. Он специально остался там... потому что осточертело. ВСЕ!¹⁰

И вот они приходят спустя сто лет, новые хозяева имения, отдирают доски, которыми заколочен дом – а там действительно Фирс. Он, как и все вещи в доме, покрыт вековой пылью, слегка путается, не совсем адекватно оценивая ситуацию. Но он вполне жив и счастлив:

Слава Тебе, Господи! Господа возвратились! Я уж не чаял! Радость-то!.. Вот радость-то! Сон в руку! Здравствуйте-пожалуйста, господа вы мои хорошие!¹¹

⁹ В. Леванов, *Смерть Фирса*, [Электронный ресурс] <http://www.theatre-library.ru/authors/l/levanov> [28.06.2016].

¹⁰ Там же.

¹¹ В. Леванов, *Апокалипсис от Фирса, или Вишневы сон Фирса*, [Электронный ресурс] <http://www.theatre-library.ru/authors/l/levanov> [28.06.2016].

Новые хозяева обозначены латинскими буквами X, Y, Z, словно неизвестные в математическом уравнении. Они лишены не только имен собственных, но и вообще какой-либо индивидуальности. По ходу диалога возникает подозрение, что кто-то из них – женщина. Но на самом деле их гендерные различия так же не важны, как и психологические, потому что их в принципе и нет. Не случайно Фирс всякий раз, выходя из комнаты и затем возвращаясь, забывает, кто это, не узнает их. Потом спохватывается: «Новые господа. Слава Богу!».

Здесь мы обнаруживаем противостояние вечного бытия и временности, краткосрочности жизни конкретных людей, которые в своей «конкретности», житейской прагматичности и успешности утратили всякую способность к рефлексии, а вместе с ней и индивидуальность. Станный комический эффект возникает из-за того, что на протяжении всей пьесы они буквально натываются на многочисленные предметные и словесные отсылки к Чехову и *Вишневому саду*, но упорно не хотят или не могут их уловить и понять. В финале Фирс угощает их чаем с вишневым вареньем столетней давности. И они засыпают один за другим, как в начале пьесы спал Фирс. А сам он остается стеречь их мистический сон. Проснутся ли они через 100 лет – как знать. Новые обладатели дома, вокруг которого уже давно вырублен и почти забыт вишневый сад, в отличие от чеховских героев живут только настоящим. Ни прошлого, ни будущего для них не существует. Потому-то они и не осознают того символического смысла, который заключен в мистическом присутствии Фирса в заколоченном доме. Фирс – олицетворенное время, растворившееся в вечности, время как доступная человеческому сознанию ипостась вечности. Здесь Леванов уже не интерпретирует чеховский сюжет, а осмысляет самого Чехова, осознаваемого в XXI веке как средоточие вечностных, а отнюдь не временных конкретно-исторических смыслов.

Именно этот мотив реализуется и в *Славянском базаре*. Эта пьеса стоит несколько особняком и прямого отношения к *Фирсиаде* не имеет. Автор разворачивает своего рода ироническую фантазию на тему исторической встречи основоположников МХТ в «Славянском базаре» – этакий анекдот, значительно расширенный в своем сюжете, снабженный массой подробностей и в финале параболически уходящий в философствование. Станиславский и Немирович-Данченко сходятся в «Славянском базаре», чтобы за обедом обсудить проект нового театра. Их встреча, сопровождаемая обильной едой и питьем, затягивается на часы, потом на дни, недели и, в конце концов, на целое столетие. Переходя из времени в вечность, они превращаются в некий условный культурный знак:

К. С. [...] Самое страшное, в том, дражайший мой... в том, что мы с вами станем одним единым организмом [...] Нас будут путать, и мы не сможем освободиться друг от друга... словно мы склеены супермоментом [...] И эта страшная тварь, этот жуткий монстр, который

образовался из странного соединения [...] меня и вас – это то чудовищное порождение останется жить долго, очень *долго*... может быть сто, двести, триста, тыщу лет¹².

Отсылка к Чехову на уровне креативной рецепции его пьес в *Славянском базаре* нет. Однако сам Чехов там присутствует, сначала как внесценический персонаж, которого все время ждут, как беккетовского Годо. Основоположники сетуют на его отсутствие, сочувственно, но весьма критически отзываясь о его пьесах, пытаются записать на его счет все то, что они съели и выпили – Чехов за все заплатит. «А господин Чехов не придет?» – периодически вопрошает Станиславский, и выясняется, что Чехов то в Мелихове, то на Сахалине или в Ялте, наконец оказывается, что он умер. В финале засидевшиеся основоположники обнаруживают себя в совершенно ином месте, уже не в легендарном «Славянском базаре», а в не менее легендарном ресторане «Седьмое небо» на вершине Останкинской башни как раз тогда, когда там случился пожар.

Дым, воют сирены. Все заволакивает дымом, в котором словно тают и растворяются фигуры, сидящие за столом. На какое-то мгновение дым рассеивается и становится видно человека в длинном летнем пальто, с тростью, в пенсне, с бородкой. Только вместо привычной по фотографиям шляпы «Борсалино» на голове у него блестящая пожарная каска. Это – господин Чехов. Он улыбается, покашливает, покачивает головой¹³.

Он появляется не в условно-реальном времени конца 1898 года, когда его ждали в условно-реальном «Славянском базаре», а в некоей вневременности. И не как реальный человек или даже «концепированный автор», а как некая почти сакральная сущность, как воплощение вечности. Он должен за все заплатить. Не только за съеденное и выпитое «основоположниками» (фабульный план), но и за всю логику развития отечественной культуры. Он появляется парадоксальным образом в каске пожарного: иронический намек на то, что именно к Чехову обращается русский театр (и не только он) всякий раз, когда общество переживает очередной кризис, именно через интерпретации чеховских текстов русская (в том числе и советская) интеллигенция пыталась в течение последнего столетия обрести свою вечно ускользающую идентичность.

Гротесковый финал *Славянского базара* концентрированно выражает тот смысл, который содержится и в *Сахалинской жене* Елены Греминой, и в *Фирсиаде* самого Вадима Леванова. Осмысляя разные тексты Чехова и отдельные факты его биографии, черты его личности, используя разные рецептивные стратегии, оба драматурга, каждый по-своему, моделируют логику взаимодействия русской культуры XX века с чеховскими образами

¹² В. Леванов, *Славянский базар*, [Электронный ресурс] <http://www.theatre-library.ru/authors/l/levanov> [28.06.2016].

¹³ Там же.

и чеховскими смыслами. Каждый из представленных драматургических сюжетов включает читателя/зрителя в процесс мифологизации, демифологизации и новой мифологизации Чехова как одной из наиболее сакральных фигур русской и мировой культуры XX и уже теперь XXI веков.

References

- Abramovskih, Yelena V. *Fenomen kreativnykh recepciy nezakonchennykh proizvedeniy*. Chelyabinsk: Biblioteka A. Millera, 2006: 86.
- Chekhov, Anton P. *Ostrov Sakhalin*. In: *Sobranie sochineniy: v 18-ti tt.*. Vol. 14–15. Moskva: Nauka, 1987: 150, 159.
- Eco, Umberto. *Rol' chitatelya. Issledovanie po semiotike teksta*, trans. by S. Serebryanyy. Sankt-Peterburg: Simpozium, 1998: 17.
- Gadamer, Hans-Georg. *O krugе ponimaniya*. In: *Aktual'nost' prekrasnogo*. Moskva: Iskusstvo, 1991: 78.
- Gremina, Yelena. „Sakhalinskaya zhena”. *Sovremennaya dramaturgiya*, № 3 (1996): 30–50.
- Levanov, Vadim. *Firsyada. Slavyanskiy bazar*. <http://www.theatre-library.ru/authors/l/levanov>
- Lotman, Yuriy. *Roman A. S. Pushkina „Yevgeniy Onegin”*. In: *Pushkin*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo: 125.
- Zingerman, Boris. *Teatr Chekhova i ego mirovoe znachenie*. Moskva: Nauka, 1988: 5–62.