

## Alexander Graf

Justus-Liebig-Universität Gießen  
Institut für Slavistik  
35394 Gießen, Deutschland  
Otto-Behaghel-Straße 10 G

### **Жизнь, зависшая в цитатах. О комедии Олега Богаева *Как я съела мужа***

Олег Богаев, главный редактор журнала „Урал”, выдающийся драматург сибирской школы и ученик Николая Коляды, уже давно известен как яркий представитель новой „новой драмы” и мастер обработки традиционных литературных сюжетов, достаточно вспомнить хотя бы его пьесу *Баумачкин* или новое переложение шекспировской трагедии *Антоний и Клеопатра. Версия* для постановки Кирилла Серебренникова. Богаев берет за основу классический текст и предлагает свою интерпретацию, обогащенную реалиями сегодняшнего мира и общества. В других пьесах, не имеющих литературной предыстории, Богаев в соответствии с требованиями новой драмы поднимает острые вопросы современного социума, выдвигает наиболее проблемные, о которых обычно предпочитают не говорить, провоцирует публику на непосредственную реакцию и поиск диагноза, воздерживаясь от каких-либо прямых объяснений. Несмотря на жесткость сюжетов, пьесам Богаева свойственна определенная легкость, которой они обладают не в последнюю очередь благодаря интертекстуальному подходу автора.

О наличии множества цитат и аллюзий в этой второй группе пьес спорить не приходится, но эти цитаты и аллюзии рассчитаны скорее всего на то, чтобы читателю или зрителю удалось опознать и вспомнить беглый образ в виде намека, не погружаясь полностью в цитированный текст. Драматург наслаждается вкраплением цитат и приглашает зрителя посмеяться, не лишая путеводной нити тех, кто по какой-либо причине авторский намек пропустил мимо ушей. С прагматической точки зрения такая цитата выполняет чаще всего орнаментальную функцию, прибавляет нюансы, но не меняет основной смысл сцены<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ср. Ольга В. Журчева, *Рецептивные стратегии в новейшей драматургии: инвариант или вариативность*, [в:] *Современная российская и немецкая драма и театр*, ред. Татьяна Г. Прохорова, Елена Н. Шевченко, Казань: РИЦ 2011, с. 140.

Пьеса *Как я съела мужа* относится к третьему типу, ее конструкция занимает особое место в творчестве Богаева: эта „семейная комедия в двух действиях” объединяет элементы первых двух названных групп, но не вписывается ни в одну, ни в другую. Дело в том, что довольно простой сюжет излагается длинным рядом самых разрозненных цитат и намеков, в использовании которых важно не столько понимание, откуда они взяты, сколько распознавание их цитатности, точнее, проникновение в суть текста как сотканного из мотивов и кусочков давно известных художественных источников: тут есть Пушкин, Гоголь, Грибоедов, Сухово-Кобылин, Некрасов, Достоевский, Чехов, Хармс, Сорокин, Пелевин, кино, интернет, анекдоты, сериалы, желтая пресса, короче, источники всех времен и народов.

Цитатность сама по себе была бы не удивительна, если бы она в данном случае не выступила как основной конструктивный принцип, которому подчиняется даже развитие сюжета. Повторы отдельных сцен и ситуаций являются не только автоцитатами, но и создают ощущение почти машинального, автоматического повторения отдельных моментов жизни, от чего возникает впечатление судьбоносной неизбежности. Сцепление случайных на первый взгляд эпизодов оказывается результатом нечеловеческой логики и роковых обстоятельств, сущность якобы банальных, но довольно разных персонажей ужасает тем, что у всех просвечивается всё та же пошлость, на которую жалуются со времен Гоголя. Цитата является своеобразным символом застоя, зоной застывшей действительности. Бездинамичность здесь не авторский недосмотр за динамическим развитием сюжета, как писалось в критике<sup>2</sup>, а составная часть основной мысли пьесы. Наталья Санникова, директор Центра Современной Драматургии в Екатеринбурге, очень тонко определила суть богаевской комедии как „довольно жесткий и очень «мужской» текст. Про извечную зависимость мужчины от женщины, которая порождает такую же извечную ненависть”<sup>3</sup>.

Читка пьесы на международном театральном фестивале современной драматургии „Коляда-Plays“ в 2009 году вызвала самые разные реакции. С одной стороны, в пьесе видели актуальность, приближенность к повседневной реальности, аналог кинофильма или телесериала, с другой – жалели о нехватке мистической стороны комедии, которая в других пьесах драматурга всегда присутствует<sup>4</sup>. Всё это бесспорно так и есть. Богаевский текст одновременно привлекает и отталкивает, развлекает и печалит, в общем, затрагивает публику сначала на эмоциональном уровне, а лишь потом погружает в раздумье.

<sup>2</sup> Виталий Грушко, *Что почитать (31 августа – 6 сентября 2009 года)*, „Санкт-Петербургские ведомости” 2009, вып. 160.

<sup>3</sup> <http://domaktera.ru/news/show/1587>.

<sup>4</sup> Ср. *Театральный марафон*, „Театральная газета. Фестивальный выпуск” 22.06.2009, № 3, с. 4–5. <http://www.domaktera.ru/user/File/Festivals/Kolyada-Plays/2009/kp3.pdf>

Так что же происходит? Сюжет пьесы довольно простой: три богаевских небогатыря, замученные семейной жизнью, решают избавиться от жен. Несчастливые мужья неоднократно тщетно покушаются на своих жен, и в конце концов три героя сами оказываются в доме инвалидов, прикованные к инвалидным коляскам. Им хватает сил лишь на последний акт воли: привести в действие часовую бомбу с целью отомстить всем и миру вообще. Тикание бомбы сопровождает всю последнюю сцену, в которой после смены декораций три женщины со своими мужьями сидят в ресторане и обсуждают предыдущие события как плохой спектакль, которому они могли бы предпочесть кино. Таким образом, основной сюжет пьесы оказывается на втором плане как спектакль в спектакле, первичной театральной действительностью для зрителя в зале становится только последняя сцена. Как противовес этому раздвоению планов продолжается монотонное тикание бомбы, которое указывает на скрытую, но непосредственную связь двух уровней. Будет ли конечный взрыв, остается вопросом нерешенным, но по внутренней логике текста можно предположить, что тикание продолжится столь же вечно, как нескончаемо повторяется всё в жизни бесперспективных персонажей, сидящих на пороховой бочке в ожидании божьей искры.

Здесь уместно указать на первую авторскую ремарку, которая открывает еще один, третий, план пьесы: „Действие происходит в женском желудке”<sup>5</sup>. Это значит, что мы имеем дело не только со спектаклем в спектакле, а с двойным сдвигом, так как театральная „реальность” последней сцены переносится в символически-ирреальное пространство женского пищеварительного органа, в котором сосуществуют параллельно мужской мир обиженных мужей и, условно говоря, обыденный мир современной цивилизации. Биология человеческого тела однозначно указывает на трактовку подобного мироустройства, куда и к каким результатам оно приводит.

Название пьесы, *Как я съела мужа*, сразу же вызывает ассоциации с монодрамой Евгения Гришковца *Как я съел собаку*, которую Марк Липовецкий считает вообще исходной точкой „новой драмы” и которая дала основную эстетическую концепцию новому течению<sup>6</sup>. В обоих случаях использование метафоры „кого-то съесть” отвечает одному и тому же принципу, только у Гришковца речь идет об употреблении фразеологизма касательно преодоления душевной травмы<sup>7</sup>, а у Богаева высказывание

---

<sup>5</sup> Олег Богаев, *Как я съела мужа*, [в:] *Третий глаз. Пьесы уральских авторов*, ред. Николай Коляда, Екатеринбург: Журнал „Урал” 2009, с. 134. В дальнейшем цитаты указываются по этому изданию. Текст доступен еще в журнальном издании, „Урал” 2009, № 8, с. 30–55, и как электронный ресурс в „Журнальном зале” (<http://magazines.russ.ru/ural/2009/8/bo4.html>).

<sup>6</sup> Ср. Mark Lipovetsky, Birgit Beumers, *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Bristol, UK / Chicago, USA: Intellect 2009, с. 179–197.

<sup>7</sup> Ср. Елена Н. Шевченко, *Тема «испорченного праздника» в пьесе Евгения Гришковца «Как я съел собаку»*, [в:] *Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert)*, ред. Alexander Graf, München: Utz 2010, с. 275–280.

конкретизируется по отношению к определенному объекту, что подчеркивается как приведенной выше первой авторской ремаркой, так и списком действующих лиц, оформленным как меню: „блондин свиной, брюнет заливной, директор говяжий и другие прекрасные блюда” (134). Одновременно в этой связи вспоминается, конечно, пьеса *Пельмени* Владимира Сорокина, где антропофагическая метафора реализуется буквально и, как известно, банкир Марк со своей любовницей Наташей съедают родителей в виде двух огромных пельменей, причем Наташа больше всего боится обидеть Марка тем, что собственный отец ей кажется вкусней матери друга<sup>8</sup>.

Несмотря на то, что название пьесы *Как я съела мужа* якобы предполагает повествование от женского лица или, по крайней мере, с женской точки зрения, в говорящих ролях, за исключением завершающей сцены, выступают только мужчины. Перед зрителем предстает чисто мужское общество, находящееся во власти своих стереотипов, отраженных в кривом зеркале. В ремарках звучат гоголевские интонации:

*Директор – беспокойный мужчина, ходит из угла в угол, активно размахивает руками, быстро говорит. В школе у него кличка „Му-му”. Голова у него совершенно лишена волос и напоминает гладкое, местами очень порченное яблоко. Напротив директора на стульях сидят два человека: мужчина и мужчина. Они совершенно не похожи друг на друга: один – почти брюнет, другой почти блондин, но, тем не менее, есть в них что-то неуловимо общее (134).*

Директора зовут Герасим, но, в отличие от тургеневского героя, он очень многословен и отличается полным отсутствием физических сил и решительности и заваливает любое дело, которое рассчитано на его участие. Блондина зовут Родион, но он не грабит и не убивает старух, а работает в банке, где распределяет кредиты, и среди его должников числится директор. Имя брюнета – Тарас, он работает в городском метрополитене (на синей ветке, что дает дополнительные ассоциативные ряды в зависимости от того, в каком городе предположить эту ветку). Вопреки имени, Тарас отказывает мужскому коллективу в лояльности и „предательским путем” пытается возобновить семейную жизнь, в чем ему, правда, вторично не везет. На ненадежность Тараса в глазах товарищей намекает место его работы, метрополитен, который связывает его с подземным миром, обладающим особым значением для мужчин. Ведь мужья убеждены, что жены действуют исключительно им назло и в конечном итоге хотят их довести до могилы (альтернативно: вогнать в гроб), следовательно, вся похоронная и потусторонняя сфера ассоциируется с попранием женщин. Как Тарас по работе переходит из одного (надземного) мира в другой (подземный), так и могильщики задействованы в той опасной зоне, где мужчины на службе у женщин становятся сообщниками

<sup>8</sup> Владимир Сорокин, *Пельмени*, [в:] idem, *Капитал. Полное собрание пьес*, Москва: Захаров 2007, с. 103.

в темном деле. В четырех специальных, условно говоря, „немых” сценах, могильщики являются вместе с женщинами, чтобы дать образное представление о том, какими мужья себя видят в семейной жизни. Когда мужская тройка решает, что единственный выход – самоубийство и что отметить его надо шумным пиром в бане с проститутками, следует первая из этих сцен:

*Ночь. Траурный зал. В центре стоят три гроба. Оркестр могильщиков в пегих ватниках исполняет зажигательную „Мамбу”. На гробах стоят три веселые женщины в домашних халатах, они пляшут на гробах и отбивают чечетку: – Туки-туки-тук! Трах-тах-тах! Туки-туки-тук! Трах-тах-тах! Стучат каблук туфель, глухо грохочут гробовые крышки. Из гробов раздается равнодушный теперь ко всему мужской храп (143).*

Мужской храп плавно переходит в тяжелое утреннее похмелье в бане, мужья обнаруживают три женских трупа, так как проститутки повесились под впечатлением ужасов в рассказах о семейной жизни мужчин, разрушивших их мечты о будущем домашнем очаге. Хозяин сауны Альфонс, который приходит со своими бандитами, чтобы расправиться с невольными убийцами, оказывается бывшим учеником директора, как, кстати, практически все эпизодические лица, которые все до единого узнают бывшего учителя по приступу его болезни – геморроидальным коликам, „недуге императоров” (145). Альфонс, относительно Алеша, стал поэтом и, осуществив свою мечту, теперь печатается в журнале „Дружба уродов”, но на хлеб насущный зарабатывает саунами, которых у него в городе целая сеть. Конечно же, он отпускает мужчин, более того, он их приглашает на свой следующий творческий вечер. Тут действия немых женщин уже более эмоциональны:

*Африканская ночь. На эстраде три женщины. Они изо всех сил лупят кастрюлями и утюгами по гробам, исполняя зажигательный ритм: Там-там, ба-та-там! Трах-тах-тах! Там-там, ба-та-там! Трах-тах-тах! Могильщики в нарядах полинезийцев исполняют красивый танец. Одна из гробовых крышек приподнялась, появляется огонек сигареты и колечко дыма. Могильщики остановились. Женщины принохиваются (147).*

Почему африканская ночь и одновременно могильщики в нарядах полинезийцев – трудно судить не только по географической отдаленности названных мест. Возможно, африканская ночь указывает на стихотворение Гумилева под таким же названием, где вторая строфа об ожидании предстоящей битвы с враждебным племенем могла бы послужить аналогом ситуации в пьесе Богаева:

Завтра мы встретимся и узнаем,  
Кому быть властителем этих мест;  
Им помогает черный камень,  
Нам – золотой нательный крест<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Николай Гумилев, *Африканская ночь*, [в:] idem, *Сочинения в трех томах*, т. 1, Москва: Художественная литература 1991, с. 191.

Запрос в интернете „в полинезийских одеждах” адресует к экзотической свадьбе на Таити, что опять-таки имеет прямое отношение к нашей теме. Правда, есть еще и другой результат, о котором Богаев во время создания комедии еще не мог знать, а именно „туризм” и „каннибализм”: в 2011 году в Полинезии пропал немецкий турист, которого съели какие-то местные жители.

Атмосфера дополнительно накаляется, так как мужья не только терпят душевные муки, но и погрязли в долгах, потому что после каждого очередного проступка пытаются искупить свою вину перед женами роскошными подарками. Когда директор и брюнет не могут возратить кредит банку, представителем которого выступает блондин, возникает опасность, что мужской союз распадется; но милиционер, вызванный на помощь банкиру (тоже бывший ученик директора) поддерживает своего учителя, блондин отказывается от своих требований. В появлении милиционера и последующих эпизодических лиц прослеживаются приемы в стиле физиологического очерка XIX-го века, как в первой части *Обломова*, где один за другим перед читателем проходят различные типы, представляющие разные слои общества. По мнению Липовецкого, это объясняется тем, что „по большому счету у сегодняшних гиперреалистов нет *актуальной социальной традиции*, к которой они могли бы апеллировать, [а] недавние социальные «мечты и звуки» бывших шестидесятников и либералов 1990-х – это именно то, что загнало их героев в тупик”<sup>10</sup>. В отличие от авторов традиционных физиологических очерков, Богаев не наблюдает за действующими лицами, а снабжает их всеми свойствами, которыми они должны обладать в согласии с ходячими штампами и клишированными представлениями. Милиционер Алеша Пришвин все детство мечтал ограбить банк и теперь продолжает эту мечту лелеять, работая милиционером, единственное препятствие – жена:

*Директор:* Пришвин, ты же с детства мечтал грабить банки...

*Милиционер:* Почему «мечтал»? Я до сих пор мечтаю. Да жена не дает, говорит – от тебя и так никакого толку, а тут еще в тюрьму сядешь.

[...]

Видно черт придумал жен этих. Они – не люди, а звери. Они нас только калечат. Взять хотя бы мою – монстр и круглая дура в одной упаковке. Сегодня одно, завтра другое, а послезавтра совсем уж того... (*Жмет руку директору.*) Прощайте, надо дальше долги выбивать! (149)

Каждая последующая сцена – анекдот в себе, скорее даже собрание нескольких анекдотических элементов в какой-то сверханекдот. Мужчины отправляются в лес собирать ядовитые грибы и на месте принимаются за изготовление грибной отравы. Тут к ним выходит снежный человек в ободранной шкуре, который в свою очередь прячется от жены, кричащей

<sup>10</sup> Марк Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов*, „Новое литературное обозрение” 2008, с. 768.

страшным голосом („Что это? – Лосиха рожает”, 152). Нельзя не заметить параллели с фильмом Григория Константинопольского *Самка* (2010), где такой же снежный человек борется с ревностью жены после знакомства с красивой девушкой-журналисткой. Только у Константинопольского снежный человек заявляет, что он внук Ивана Тургенева, который проездом сколотил время с деревенской девушкой, а у Богаева снежный человек – бывший ученик директора, Сережа Зверев, судьба которого кажется контаминацией сразу нескольких романов. К своей мечте стать гондольером в Венеции он подошел основательно:

Я даже мореходку кончил, женился на итальянке, мы поселились в десяти минутах от дворца Дожей, я приобрел роскошную гондолу и назвал ее „Белле учелло” – прекрасная птица! И в первый же день в мою гондолу села туристка Марина из Сыктывкара. Я посмотрел на нее, и с первого взгляда понял – это она! Вот моя настоящая любовь, моя судьба, моя мечта, моя половинка! Стоило в дальних странах искать счастье, когда оно было дома, под боком. И вот, ради нее я бросил беременную Франческу, гондолу, Венецию, и вернулся назад в коммуналку. Первый год, врать не буду, мы счастливо жили, а потом началось... Терпел я год, два, три, вернулся в Италию, а в моей гондоле уже какой-то поляк гребет и Франческу катает. Помыкался я, побродяжничал, и обратно в Россию. Марина простила, но жить стало совсем тяжко. Она и без меня не может, и со мной тоже. Я от нее – она за мной! В конце концов, в лес сбежал от мымыры. Тут, видите, прячусь (154).

При этом, снежному человеку и в голову не приходит, что от жены можно избавиться. Его дело убежать. А мужики в это время сосредоточены на своем, варят ядовитое зелье и поочередно пробуют его на вкус, пока не падают замертво.

Очередные похороны, на которых могильщики поют реквием Верди, и три жены солируют на пилах, передают ощущение, что женщины победили и окончательно хоронят своих мужей, но вдруг раздается кашель в одном из гробов, после чего неугомонная тройка предстает перед зрителем в поисках профессионального киллера. Неудивительно, что агентом киллера в виде арт-менеджера выступает некий бывший ученик директора Миша Барашкин, мечтавший о карьере солиста в Большом театре. Искусством он занимается до сих пор подобно владельцу саун в начале пьесы, но это ему, как кажется, ничуть не мешает получать свой основной доход от заказных убийств. Группа женоненавистников верит в каждое его слово, даже когда он предлагает в качестве специалиста глухонемого слепого, обещает всякие скидки и, наконец-то, предлагает убийство оптом, т.е. целым автобусом. И, как говорится, жадность фраера сгубила, герои отправляются искать недостающих 17 желающих избавиться от жен – первым становится, как и должно быть, бывший ученик психиатр Горшков, мечтавший стать космонавтом и уже девять раз неудачно попытавшийся свести с жизнью счеты; естественно, его клиенты с радостью принимают предложение убить своих жен.

Киллер бесследно пропадает, таж же исчезает Барашкин с деньгами, а клиенты требуют их возврата. Трех горемык спасает милиционер Пришвин, который все-таки ограбил банк и перед отъездом в Южную Америку оставляет им нужные деньги и свой пистолет. При виде пистолета обманутые заказчики разбегаются, и вернуть деньги оказывается невозможным. Тут рождается план застрелить жен, само собой разумеется, что директор первым делом попадает в блондина. Естественно, этим делом занимается следователь из уголовного розыска, Вышкин, бывший ученик Тычинкин, мечтавший стать скрипачом и поменявший фамилию ради служебной карьеры. В нем можно узнать скрипача Присыпкина-Скрипкина из *Клопа* Маяковского.

Следует эпизод из *Пиковой дамы*: директор хочет напугать жену досмерти и ложится в гроб в крематории, будто он умер, и жена должна его опознать. Но гримирование оказывается лишним, потому что жена не подходит, ведь „очень боится мертвецов”, и могильщики заколачивают гроб, чтобы не дать уйти мертвецу, с которым творится что-то неладное. В четвертой и последней из „немых” сцен всё уже похоже на победу жен, они сидят в ресторане на гробах, обслуживаются могильщиками и кушают большие куски мяса, но вдруг один кусок чихает. Начинается последний раунд, директор падает с крыши при попытке убить жену блондина падающими кирпичами (помимо Хармса и Булгакова тут, конечно, всплывает и замечательная сцена с падающим роялем из фильма Чарльза Кричтона *Рыбка по имени Ванда*, 1988), блондин попадает под камаз при попытке задавить жену директора, и брюнет становится жертвой своих примирительных сексуальных стараний: руки-ноги отказывают. Последняя надежда – это тикающая бомба.

Все эти сцены в отдельности искрятся юмором, переходящим в гротеск, анекдот чередуется с анекдотом, и все же это не смех до слез, а скорее смех сквозь слезы. Такая игра в гротеск и искажения не самоцель, она становится феноменом первертированной нравоучительной литературы<sup>11</sup>. Ведь если посмотреть на трех главных героев повнимательнее, получается плачевная картина: никто из них не реализовался в жизни, все они совершают промах за промахом, и это наследуется – об этом свидетельствуют судьбы бывших учеников: никто из них не стал тем, кем хотел, то же касается детей блондина и брюнета и их жизненных неудач. У всех героев пьесы, центральных и эпизодических, виноваты во всем жены, они портят мужьям жизнь, с ними надо бороться. На борьбу за лучшую жизнь в смысле инициативы, смелого поступка, решительного шага никто из них не способен, так как единственная тема в их разговорах – это сожаление о самом себе и опять-таки женщины. Родительское собрание – о женщинах, разговор за третьей бутылкой – о женщинах, на самоубийство в сауну с женщинами, собрание

<sup>11</sup> Ср. Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Rowohlt 1960, с. 96.

белых поганок и изготовление яда тоже сопровождается разговорами о женщинах. Содержание этих разговоров одно – чья жена страшнее всех. Более того, столкновения с эпизодическими лицами доказывают, что этот феномен насквозь пронизывает всё общество, все социальные слои, профессии и специальности.

Единственный человек, который счастлив со своей женой – могильщик Сайдуллаев, понимающий отнюдь не на интеллектуальном, а скорее всего на инстинктивном, экзистенциальном уровне, что для него, работающего на грани жизни и смерти, живая связь с другим человеком единственная возможность сохранить человеческий облик, избежать в буквальном смысле озверения. Недаром он говорит:

*Могильщик:* Без жены могильщику нельзя. Она настроение возвышает. А фронта нет и в помине. Счастливы мы.

*Брюнет:* «Счастливы»? Как?

*Могильщик:* Очень просто. Счастливы, вот и всё. А как и чего – я не знаю.

*Брюнет:* От тебя же могилами пахнет.

*Могильщик:* Она ж понимает – работа!

*Брюнет:* Может, ты ее закопать заживо хочешь?

*Могильщик:* Бог с вами, зачем??? Я ж говорю, душа в душу живем. Всегда вместе: и на пианино играем, и в отпуск... А что? (162)

И вот этот последний вопрос „А что?“ остается загадкой для всех других мужчин в этой пьесе. Надежда, как это ни парадоксально, – в могильщиках. Они создают хор, оркестр, обслуживающий персонал, пока жены пытаются справиться со своими мужчинами. Они ни с кем не вступают в диалог, но они своими действиями подчеркивают молчаливое согласие с позицией женщин, не приспособиваются к мужской злобе и поступают „благородно“, хотя в глазах мужей они занимают место стопроцентных подкаблучников.

Богаев предполагает, что всё происходит в женском желудке, женщина „съела“ мужской мир как „собаку“, а теперь переваривает и переваривает. Самое удивительное – желудок, видимо, выдерживает, даже с такого рода пищей может справиться (русская) женщина, хотя ей приходится отнюдь не сладко. Хорошо ли это или плохо, – остается открытым вопросом в зависимости от точки зрения: или страшно, что существует такая неискоренимая вражда, основанная на примитивных эгоистических инстинктах, или утешительно, что, несмотря на бездны человеческого быта, существуют силы, стремящиеся к равновесию, и примиряющий, всеобъемлющий принцип, вмещающий в себе все противоречия.

Комедия затрагивает глубинные проблемы человеческого общежития и объединяет гротескно-сатирические стороны повседневного безумия с глубокими заключениями об общественном порядке и социальном устройстве современного общества; скромное жанровое определение „семейная

комедия в двух действиях” хочется заменить – это скорее комедия нравов („на нравы национальные”) в стиле раннего *Недоросля* Фонвизина<sup>12</sup>.

В заключение следует, вероятно, обратить внимание на неоднозначное отношение Богаева к своему творению. Несмотря на то, что пьеса была опубликована в двух изданиях, журнальном и книжном, текст ее отсутствует на сайте писателя<sup>13</sup>. Однако существует своеобразная обработка или переработка под названием *Шпильки*, увидевшая свет в начале 2010 года и вошедшая в подборку *Лучшие пьесы 2010* по результатам Всероссийского драматургического конкурса „Действующие лица”.

*Шпильки*, пьеса в одном действии, по названию не претендует быть комедией, хотя бесспорно является таковой и даже в более традиционном и политкорректном смысле, чем изначальная версия. Дело в том, что основная ситуация, сюжет и даже текст комедии *Как я съела мужа* переходит в новую пьесу, только теперь Богаев следит за гендерным равновесием уже в концепции драмы: количество текста поровну разделяется на мужские (директор, блондин, брюнет) и женские (жена директора, блондинка, брюнетка) роли, жены так же ненавидят мужей, как те не терпят их, обе группы строят планы на совместное убийство противоположного пола, все они обращаются к профессиональному киллеру и т.п. „Справедливость” состоит в том, что обе группы не уступают друг другу ни в изобретательности, ни в безуспешности. Сокращается количество эпизодических лиц и устраниаются элементы слэпстика, остается довольно зеркальная структура борющегося друг с другом мужского и женского мира. Однако ведущая роль женского начала и в этой версии сохраняется в заглавии, если предположить, что „шпильки” все-таки указывают скорее на женскую фигуру и на определенный тип поведения.

Существенная разница между двумя текстами запрещает говорить просто о „версиях”, так как скорее всего речь идет о двух разных пьесах, рожденных из одной общей изначальной идеи, это становится ясно в последней сцене *Шпилек*. Оказывается, что все конфликты и разборки были всего лишь частью семейной терапии с заданным сценарием под контролем психиатра, „игра, как форма общения, направленная на моделирование экстремальных конфликтов, с целью избежать их в дальнейшем. Игра, как психо-лингвистический метод семейного тренинга”<sup>14</sup>.

Весь лечебный процесс срывается на том, что очевидно непонятливая жена директора решила сделать мужу сюрприз и не посвящать его в подробности тренинга. Директор, в свою очередь, отличается душевной простотой и всё происходящее воспринимает за чистую монету, готова окружающим „злодеям” сюрприз:

<sup>12</sup> Ср. Павел Н. Берков, *История русской комедии XVIII в.*, Ленинград: Наука 1977, с. 118.

<sup>13</sup> <http://bogaev.narod.ru>

<sup>14</sup> Олег Богаев, *Шпильки*, [в:] *Лучшие пьесы 2010*, Москва: НФ Всероссийский драматургический конкурс „Действующие лица”, Livebook/Гаятри, 2011, с. 332.

*Директор:* Ну не хрена... Вы что, все знали?! Всё, что будет дальше? И сауна, и киллер с морем???

*Блондинка:* Да, у нас был текст.

*Директор:* Текст???

*Психолог:* Да, все по сценарию.

*Директор:* Ну вы, ребята, и даете... (*Достаёт из сумки бомбу, кладет на стол.*)

А я думал, всё по-настоящему.

*Блондинка:* Что это???

*Директор:* Бомба.

*Тихо стучит механизм бомбы.*

*Брюнет:* Остановите...

*Директор:* (*смеется*). Не могу...

Пауза.

Взрыв.<sup>15</sup>

Таким образом Богаев в *Шпильках* полностью снимает общечеловеческий и общественный план комедии *Как я съела мужа*, довольствуясь достаточно плоской, хотя бесспорно крайне смешной, типовой комедией, где непонятливый дурак портит все благие намерения. Новая пьеса гладка и без шипов, такая „причесанность” обслуживает довольных собой и миром посетителей театра и снимает с них задачу задумываться. В *Шпильках* как зависшая цитата видится эстетический идеал давно минувших десятилетий, где всё было прекрасно, а только единицы не понимали прелесть происходящего.

## A Life Trapped in Quotation. On Oleg Bogaev's Comedy *How I Ate My Husband*

### (Summary)

Citatorship and intertextual combining of the new 'New Drama' form a central device of contemporary dramatic arts. In his comedy *How I Ate My Husband* (2009) Bogaev takes citatorship to extremes and lucidly demonstrates that not only the dramatis personae but also the playwright himself, the director, and the audience are subjected to the torrent of models and pretexts largely determining the action. The whole life has frozen as if it was one big quotation running through the canvas of the dramatic text on all levels and linking the fictional life within the play to real life, combining traditional concepts of theatre with the ideas of new drama. There is no place for coincidence, it turns out that all is one persistent recurrence.

**Key words:** New Drama, Russian literature, Oleg Bogaev, Comedy, Social critics.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, с. 333.