

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М. В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

**Чжан Шаопин**

**«Традиции А.П. Чехова в современной  
русской литературе  
(конец XX – начало XXI века)»**

10.01.01 – русская литература

**ДИССЕРТАЦИЯ**

**на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук**

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор В.Б. Катаев

Москва – 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. Постмодернизм в русской литературе конца XX – начала XXI вв.....	14
1.1. Постмодернизм и русская литература: судьбы русской классики в эпоху постмодернизма	14
1.2. Характер обращений к творчеству А. П. Чехова современных российских писателей-постмодернистов .....	22
Глава 2. Продолжения и переделки чеховских произведений, написанные русскими авторами-постмодернистами.....	43
2.1. Деканонизация чеховского текста в произведениях постмодернистов на примере произведений В. Сорокина («Юбилей», «Настя», «Роман», «Голубое сало») и К. Костенко («Чайка» Чехова (remix)).....	43
2.2. Чеховский текст как претекст произведений: рецепция чеховского рассказа «Дама с собачкой» в произведениях Э. Дрейцера, С. Солоуха, Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой, В. Токаревой .....	54
2.3. Современная интерпретация темы «человека в футляре» на примере циклов произведений Ю. Буйды, В. Пьецуха и рассказа Т. Толстой «Петерс».....	80
2.4. Тема «Чайки» в постмодернистской интерпретации Н. Коляды, В. Аксенова, Ю. Кувалдина, Б. Акунина. Вопросы веры и искушения души в «Черном монахе» Б. Акунина.....	89
2.5. Тема «потерянного поколения» в произведениях Л. Улицкой, Л. Петрушевской, Н. Искренко, А. Слаповского, Л. Разумовской .....	98
Глава 3. Обращение к образам и стилистике А. П. Чехова в виде отдельных чеховских цитат и реминисценций в произведениях современных русских писателей .....	110
3.1. Чехов vs Пелевин – невидимые связи: опыт типологического сравнения .....	110
3.2. Достойная «ученица» Чехова – Дина Рубина.....	120
3.3. Чеховские мотивы в описании русского села в произведениях В. Распутина, В. Астафьева, Р. Сенчина, М. Шанина.....	129
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	138
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	
И ЛИТЕРАТУРЫ .....	144

## ВВЕДЕНИЕ

Антон Павлович Чехов – один из самых читаемых во всем мире писателей современности. Не подлежит сомнению утверждение о том, что Чехов – «писатель, который, благодаря популярности его пьес, как на Западе, так и на Востоке, является живым и актуальным явлением современного театра» [Образ Чехова... 2010: 3–4]. По мнению О. П. Табакова, художественного руководителя театра МХТ, А. П. Чехов современен как никто другой: «И вроде дистанция от его времени увеличивается, а он все метче попадает. Словно он все наши грехи запрограммировал» [Карев 2015]. Универсальность творчества писателя обуславливает неослабевающий интерес к изучению его наследия. Более того, как отмечает известный исследователь его жизни и творчества В. Б. Катаев, «два обстоятельства – что Чехов признан культурной фигурой действительно мирового масштаба и что он как живое явление продолжает оказывать воздействие на текущую литературу и искусство, – ставят задачи особого рода перед его исследователями» [Катаев 2004: 3]. Чеховское наследие привлекает не одно поколение именитых ученых, в литературоведении сложилось направление – «чеховедение», посвященное детальному исследованию фактов биографии и разноаспектному анализу произведений известного классика. Среди ученых, занимающихся исследованием биографии и творчества А. П. Чехова, наиболее известны В. Б. Катаев [Катаев 1979, 1989, 2002, 2004, 2010 и др.], А. П. Чудаков [Чудаков 1971, 1987, 1996 и др.], А. В. Кубасов [Кубасов 1990, 1998 и др.], Э. А. Полоцкая [Полоцкая 2003, 2006 и др.], Т. К. Шах-Азизова [Шах-Азизова 1966, 2011 и др.], З. С. Паперный [Паперный 1976, 1982, 2002 и др.] и другие.

Разноаспектное изучение чеховского наследия находит отражение в диссертационных трудах российских ученых: в исследованиях рассматриваются вопросы поэтики и жанрового своеобразия творчества писателя [Агрятин 2016, Артемьева 2017, Дёмкина 2003, Зайцева 1996,

Калинина 1999, Карпова 2016, Капустин 2003 и др.], его нравственных, философских и религиозных взглядов и их влияния не только на творчество самого писателя, но и на современное ему общество [Бушканец 2013, Долженков 1996, Одесская 2011 и др.], преемственности и чеховской традиции не только в отечественном, но и в зарубежном литературоведении [Ван 1996, Гусихина 2005, Комаров 2002, Малиночка 2008, Михина 2008, Платонова 2008, Соколовская 2005, Ши 2016 и др.]. Кроме того, исследования чеховского творчества, отраженные в статьях, на протяжении многих лет объединяются в сборники научных трудов, посвященные великому классику [см., например, А. П. Чехов: pro et contra 2002, 2010, 2016 и др.; Чеховиана 1990, 2007, 2011 и др.; Чеховский вестник 2001, 2005, 2006, 2014 и др.], а также представляются на конференциях [см., например, А. П. Чехов и мировая культура ... 2010; А. П. Чехов: пространство природы и культуры 2013, Век после Чехова ... 2004 и др.].

Одним из активно исследуемых в наши дни направлений, посвященных изучению чеховского наследия, является поиск преемников творческих традиций великого классика прежде всего в современной отечественной литературе. Исследованию творчества российских писателей, в произведениях которых нашли отражение чеховские традиции и посвящена настоящая работа.

Поднимая тему творческого наследия Чехова в современном российском литературном пространстве, мы считаем необходимым прояснить некоторые понятия, используемые в данной работе. Так, во-первых, понятие «современная литература» нуждается в определении конкретных временных рамок. Периодом начала «новой» литературы постсоветского пространства, литературы, формирующей новое сознание современного россиянина, считается конец 80-х годов XX века. Именно в это время началось разрушение идеологии советского режима, стали активно публиковаться «задержанные» и «возвращенные» произведения, написанные русскими эмигрантами. Помимо «подпольной», «самиздатовской»

литературы в течение десятилетия появились произведения писателей «новой волны», после 1991-го года уже не советских, а российских писателей, начавших творить в пространстве обновленного государства с новыми демократическими условиями жизни. Современная русская литература формировалась в переломный исторический момент, и распад СССР, образование нового государства, слом старой советской идеологии и новые реалии жизни при капитализме не могли не сказаться на настроениях, царящих в современном российском обществе, и не отразиться, как в зеркале, в современной литературе. Например, настроение «смены эпох», ярко представленное в пьесе Л. Улицкой «Русское варенье», о которой еще будет идти речь в данном исследовании, роднит современное произведение с «Вишневым садом» А. П. Чехова, где также отражены кардинальные перемены в общественной жизни на рубеже веков. В пьесе Улицкой на смену тем, кто держится за осколки прошлого, приходят новые «властелины эпохи» – дельцы и торговцы, они же бизнесмены. Не потому ли сразу вспоминается бессмертное произведение Чехова, создается впечатление, что «все это уже было»? В таком контексте понятие «традиция» приобретает эпохальный характер, расширяя временные рамки от конца XIX века и начала XX столетия (как известно, этот период также характеризуется глубокими структурными социальными инновациями и переменами) до рубежа XX – XXI веков. И действительно, многое в творчестве Чехова напоминало читателям, жившим в XX веке, уже реалии современной им советской жизни: будь то прообраз советских «Палат № 6», куда заключали «неудобных» и «несогласных» с режимом здравомыслящих людей, которые могли бы оказать влияние на развитие общественной идеологии, или смена собственности, разорение прежних хозяев и формирование хозяев нового типа. По словам В. Б. Катаева: «К нашим дням приложимы многие из характеристик той эпохи, в которую жили Чехов и его герои» [Катаев 2004: 254]. Возможно, именно поэтому тема традиций чеховского творчества остается актуальной и для тех, кто живет столетием позже.

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля слово «традиция» означает «преданье, все, что устно перешло от одного поколения на другое» [Даль 1998: 425], а в «Словаре русского языка» С. И. Ожегова под традицией понимается «то, что перешло от одного поколения к другому, что унаследовано от предшествующих поколений» [Ожегов 1997: 672]. Определения делают очевидным значимость данного понятия, поскольку передача традиций подобна эстафетной палочке, которая несет в себе мудрость предков новым поколениям, показывая, что многое из современного уже было когда-то раньше. Традиции передают нам то, что было уже создано и открыто, чтобы не нужно было «изобретать велосипед», чтобы не прерывалось поступательное развитие истории семьи, народа или человечества. Передача традиций происходит в любой области жизнедеятельности человека: технологической, политической, литературной и др. И именно в последней роль традиций особенно важна, поскольку литература способна оказывать существенное влияние на массовое сознание, в том числе нового поколения (в отличие от узкого круга специфических наук), от ее идейных установок во многом зависят самосознание и самоидентификация нового поколения на протяжении как минимум одного десятилетия, а некоторые литературные тренды и направления становятся ведущими литературными тенденциями на гораздо более длительный срок. Разобраться в новых тенденциях современной русской литературы, связанных с ее преемственностью и диалогичностью, в частности, в отношении творческого наследия А. П. Чехова, и является целью нашей работы.

**Актуальность** проблематики данного исследования обусловлена как универсальностью и вневременным характером произведений Чехова, так и созвучностью его мыслеобраза современному мировосприятию если не большинства населения России, то, по крайней мере, наиболее чутко улавливающих социальные перемены деятелей культуры: художников, писателей, журналистов и др. Возможно, именно поэтому А. П. Чехов чаще

других классиков упоминается в современных произведениях и присутствует во многих из них в форме многочисленных ремейков, аллюзий, цитаций и т.п.

**Научная новизна** диссертационного исследования заключается в поиске присутствия традиций А. П. Чехова в произведениях современных литераторов, творчество которых еще было мало исследовано в данном аспекте, а также в определении причин обращения современных писателей к наследию классика. Тема преемственности традиций в современной литературе – еще недостаточно разработанное и изученное направление, отчасти из-за того, что процесс исследования идет параллельно с процессом создания новых литературных произведений, а критика творчества современных писателей большей частью представлена статьями в газетах и журналах. Только в работах некоторых ученых можно встретить глубокий анализ связи чеховского наследия и творчества современных литераторов с учетом внешних и внутренних изменений, которые претерпело российское общество за последние несколько десятилетий [Васильева 2011, Вербицкая 2002, Кучина 2004, Лесных 2016, Макарова 2011, Михина 2008, Петухова 2005, 2007 и др.].

**Объектом** исследования являются литературные традиции, заложенные А. П. Чеховым и получившие свое развитие в трудах современного поколения российских писателей.

**Предметом** исследования является русская литература современного периода (90-е гг. XX в. – 2010-е гг. XXI в.), в произведениях которой наблюдается обращение к творчеству А. П. Чехова. Признаки присутствия чеховских традиций выявлялись в произведениях В. Аксенова, Б. Акунина, Ю. Буйды, Э. Дрейцера, Н. Искренко, Н. Коляды, К. Костенко, Ю. Кувалдина, В. Пелевина, Л. Петрушевской, В. Пьецуха, Л. Разумовской, В. Распутина, Д. Рубиной, Р. Сенчина, А. Слаповского, С. Солоуха, В. Сорокина, В. Токаревой, Т. Толстой, Л. Улицкой, М. Шанина и других авторов. Также в работе задействованы материалы интервью с этими писателями, автобиографических очерков, заметок критиков и публицистов.

**Цель** данной работы состоит в исследовании влияния творческого наследия А. П. Чехова на современных русских писателей и поиск чеховских традиций в произведениях русской литературы конца XX – начала XXI вв.

Сообразно с поставленной целью предполагается решение следующих **задач**:

1) выявление круга современных российских писателей, обращающихся в своих произведениях к творческому наследию А. П. Чехова;

2) анализ выбранных произведений, выявление мотивов обращения современных писателей к творчеству А. П. Чехова;

3) изучение и описание характера обращений к творчеству А. П. Чехова в произведениях современных писателей, выяснение причин преобладания определенных форм заимствований (пастиши, ремейки), выявление связей между использованием заимствований из чеховских произведений и особенностями постмодернизма;

4) расширение круга работ современных писателей, в творчестве которых могут содержаться типологические признаки сходства с творчеством Чехова, за счет включения в исследование произведений представителей постреалистов и реалистов;

5) определение степени влияния творчества А. П. Чехова на современную русскую литературу, выявление литературных традиций, получивших развитие в творчестве современных российских писателей.

Для решения поставленных задач в ходе исследования применялись **методы** литературоведческого анализа: историко-литературный и культурологический с целью постижения духовной атмосферы культурных эпох и авторских моделей мира Чехова и современных писателей; сравнительно-сопоставительный для определения характера влияния чеховских традиций на творчество современных писателей; лингвостилистический с целью установления языковых пересечений в произведениях классика и современных писателей; типологический для

выявления общности идейных, жанровых, стилистических явлений, их классификации.

**Методологической и теоретической базой** работы явились научные труды известных исследователей-чеховедов: В. Б. Катаева, З. С. Паперного, Э. А. Полоцкой, А. П. Чудакова, а также исследования О. В. Богдановой, М. Н. Липовецкого, Е. В. Михиной, Е. Н. Петуховой, Н. А. Фатеевой, посвященные рассмотрению теории интертекстуальности и ее практическому воплощению в литературных трудах современных российских писателей. Особо следует выделить монографии В. Б. Катаева «Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма» [Катаев 2002] и Е. Н. Петуховой «Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века» [Петухова 2005], содержащие наиболее полный, на наш взгляд, анализ тенденций развития современной русской литературы последних десятилетий в свете влияния чеховского наследия. В значительной степени осуществлению данного исследования помогли многочисленные статьи, интервью и рецензии, посвященные анализу произведений современных российских авторов [см., например, Адамович 2001, Карев 2015, Клюкина 2008, Рубина, 1999, 2012, 2014, Чупринин 1984, Шафранская и др.], а также работы исследователей, содержащие разносторонний анализ творчества современных отечественных писателей: так, проза Л. Улицкой в контексте постмодернизма и чеховских рецепций подробно рассматривается в следующих работах: [Буровцева 2010, Егорова 2007, Лейдерман 2003, Нефагина 2005, Сизых 2017 и др.]; вопросы интерпретации Чехова в произведениях Л. Петрушевской рассматриваются в работах [Васильева 2011, Кучина 2004, Сорокина 2005 и др.]; особенности творчества В. Пелевина исследовали [Зарубина 2007, Нечепуренко 2012 и др.]; анализ межтекстовых связей творчества А. П. Чехова и Бориса Акунина содержится в работах [Давтян 2001, Надозирная 2011, Нетесова 2003, Савельева 2002, Шамина, Штруба 2012 и др.], исследование драматургии Н. Искренко в статьях [Багдасарян 2013, Лившина 2009 и др.].

Указанные и другие работы составили аналитическую базу данного исследования.

**Научно-практическая значимость** исследования заключается в разработке вопроса преемственности творческого наследия А. П. Чехова в современной русской литературе, в анализе характера и специфики данного культурного взаимодействия, в попытке по-новому взглянуть на литературные связи произведений современных писателей, представляющих направление постмодернизма (В. Пелевин, Л. Улицкая и др.) и реализма (Д. Рубина, Р. Сенчин и др.), и творчества известного классика. Результаты работы могут быть использованы в дальнейших исследованиях, связанных с поиском преемственности чеховских традиций в современной литературе, а также в практике школьного и вузовского преподавания в рамках курса истории русской литературы XX–XXI вв. и спецкурсах, посвященных литературе постмодернизма в России в конце XX – начале XXI вв.

**Апробация работы.** Промежуточные результаты данного исследования были апробированы в докладе на VIII Международной научно-практической конференции "Молодые исследователи Чехова" (Москва, 25-28 мая 2015 г.), выступлениях на аспирантском объединении и Ломоносовских чтениях, а также опубликованы в журналах ВАК «Научное обозрение: гуманитарные исследования», «Научный диалог», «Филологические науки. Вопросы теории и практики», «Филологические науки. Научные доклады высшей школы». По теме опубликовано 4 научные работы.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Современная русская литература конца XX – начала XXI веков, которая переживает период своеобразной эклектики стилей, смешения реализма, неореализма и постмодернизма, содержит много аллюзивных связей с классической литературой, в частности с творчеством А. П. Чехова. Обращение к творческому наследию классика во многом обусловлено интересом современных авторов к реалистичному изображению в малых

литературных жанрах повседневной жизни простых людей, их взаимоотношений в активно меняющемся мире на сломе эпох.

2. Характер обращений к творчеству А. П. Чехова вступает в противоречие с представлением о понятии «традиция», которое предполагает бережное и уважительное отношение к наследию прошлого, осознание его как эталона и примера для подражания. Обращение современных писателей к наследию классической литературы (любой, не обязательно чеховской) под влиянием постмодернизма в общей массе носит прагматичный, экспериментаторский и иногда деконструктивный характер, например, в творчестве В. Сорокина и Э. Дрейцера.

3. Конструктивное использование элементов чеховского стиля реализуется в нескольких формах:

– во-первых, в форме неявной аллюзивности, путем заимствования мотивов, некоторых характеристик героев, цитации и других деталей. Современных писателей: Д. Рубину, Ю. Буйду, В. Пьецуха – можно условно назвать преемниками основных элементов авторского чеховского стиля: для них характерно тяготение к малым литературным формам, интерес к жизни простых людей, к их проблемам и душевным «болезням», характерным для всего российского общества;

– во-вторых, конструктивное использование чеховского интертекста реализуется в форме реконструкции претекста, результатом которой становится полное изменение его первоначального замысла, доходящее порой до абсурда. Современные писатели: Б. Акунин, Н. Искренко, Л. Петрушевская, А. Слаповский, Л. Улицкая – создают узнаваемо чеховские произведения, с точки зрения особенностей драматургического конфликта, выбора персонажей, организации художественного пространства, в котором разворачивается действие, выбора названий, при этом авторы демонстрируют постмодернистскую игру с чеховским претекстом, существенно деформируя его. Однако конструкторско-экспериментаторский характер обращения с литературным наследием Чехова не означает отрицания его авторитета и

вклада в развитие русской литературы. Напротив, сами авторы в интервью признают, насколько Антон Павлович повлиял на их становление как писателей. При этом они сознательно применяют постмодернистские приемы к классическим претекстам, с одной стороны, реализуя свой замысел произведения, а с другой – демонстрируя глубину творчества А. П. Чехова (например, акунинская интерпретация «Чайки» удивляет тщательной проработкой характеров и взаимодействия персонажей) и, даже можно сказать, популяризируют его творчество на современном этапе развития общества, когда интерес к классическому наследию снижается.

4. Произведения постмодернистов могут не иметь прямых аллюзий на чеховский претекст, но при анализе глубинных пластов произведений демонстрировать интертекстуальные связи на уровне мировоззрения, мироощущения современных писателей и классика, поднимаемых ими в своих произведениях социальных и нравственных проблем, выборе главных героев, стиля. Мы установили наличие некоторых типологических связей между произведениями А. П. Чехова и В. Пелевина, выявленных, в частности, на основании ряда характеристик творчества обоих писателей. К ним относятся остросоциальная направленность произведений, усредненный типаж описываемых персонажей, отсутствие выраженной авторской позиции, одинаковый взгляд на понимание таких категорий, как истина и правда («у каждого своя маленькая правда»), гуманистическая вера в возможность духовной трансформации героя, ироничный стиль повествования, свойственное обоим использование абсурда как языковой игры и иных проявлений юмора, метких определений, которые стали афоризмами.

5. В целом, характер конструктивных обращений к творчеству А. П. Чехова выявляет особенности современной литературной эпохи: в настоящее время в литературном пространстве мало текстов, авторы которых по стилю и идейной, духовной направленности своего творчества действительно стремятся быть достойными преемниками и продолжателями

чеховских традиций. Однако одновременно с этим, литературные произведения наводнены выдержками из чеховских произведений, аллюзиями и цитациями, что свидетельствует о непрекращающемся интересе читательской и писательской аудитории к творчеству классика.

Структура работы соответствует логике исследования и состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованных источников и литературы.

## **Глава 1. Постмодернизм в русской литературе конца XX – начала XXI вв.**

### **1.1. Постмодернизм и русская литература: судьбы русской классики в эпоху постмодернизма**

Литература второй половины XX века и начала века XXI оказалась под сильным влиянием постмодернизма – нового направления в культурной сфере, интерес к которому приобрел общемировой масштаб. Зародившийся в 50–60-х годах прошлого столетия как «транскультурный и мультирелигиозный феномен» [Скоропанова 2001:8], охвативший политическую, этическую, эстетическую и культурную стороны жизни, постмодерн стал попыткой осознания роли и места человека на новом эволюционном этапе развития человечества, наступившего в результате бурного роста экономики последних десятилетий, компьютеризации и глобализации всех мировых процессов, ускорения времени, изменения стиля жизни и восприятия современного мира.

Новый взгляд на сложную структуру взаимодействия внутри мирового сообщества предполагает стремление к информационной открытости и межкультурному диалогу всех участников мирового процесса: «весь многовековой опыт подвергается переосмыслению, служит базой для выявления объединяющих человеческих ценностей, не привязанных к какой-то одной центрирующей идеологии, религии, философии» [Там же].

Теоретической базой нового явления стала философия ницшеанства, провозгласившая освобождение человека от каких бы то ни было норм и правил, и постструктурализма, передавшего постмодернизму такие черты, как релятивизм, неприятие каких-либо теорий и принятых обществом убеждений, претендующих на универсальность и непреложную истинность, децентрацию, принцип множественности интерпретаций, деконструкцию (разложение на части), предложенную Ж. Деррида [Деррида 2000] в качестве

стиля критического мышления, позволяющего бороться с предрассудками и догматизмом.

Ключевые понятия постмодернизма («мир как текст», «вне текста не существует ничего», «смерть Бога, субъекта и автора», «рождение читателя», «скриптор», «интертекст» и «интертекстуальность») были введены в практику Ж. Деррида, Р. Бартом, Ю. Кристевой и рядом других исследователей [см. об этом: Пьеге-Гро 2008, Скоропанова 2001], которые сформулировали основные положения постмодернизма как особого стиля постнеклассического мышления и нового направления в мировой художественной культуре. Для постмодернизма как мировоззренческого явления в целом и отдельного вида литературного течения свойственны следующие черты:

- признание относительности всех ценностей,
- отказ от личного видения в пользу множественных точек зрения,
- парадоксальность и стремление к игре со словами, мифами общественного сознания,
- тяготение к пародиям, стилизации, пастишам, ремейкам (эти общие приемы, используемые в литературе, в творчестве постмодернистов приобретают необычайную популярность),
- создание текстов, имеющих множество независимых смыслов,
- восприятие текста как основного пространства (остальной мир для постмодернистов вторичен),
- восприятие мира как хаоса и, как следствие этого, фрагментарность произведений,
- скептическое отношение к любым авторитетам и, как следствие, их ироническая трактовка.

Одним из основных постулатов постмодернизма стал тезис о завершенности и исчерпанности творческого потенциала человечества (история движется по кругу, все, что есть сейчас, – уже было и еще будет повторяться). Из этого вытекает мысль о том, что современный писатель

является не кем иным, как копировальщиком текстов ушедших эпох, передающим старые истины на новый лад. А литературное поле, по мнению Барта, Фуко, Лакана и Дерриды, представляет собой особое многомерное пространство, созданное из различных видов цитат, писем, текстов, содержащихся в тысячах разных источников, которые, в свою очередь, копируют или переписывают с дополнениями другие источники, и так – до бесконечности.

Такое восприятие процесса создания художественных текстов было дополнено предложенным Ю. Кристевой [Кристева 2000: 427–457] (учитывавшей ряд идей М. Бахтина) понятием «интертекстуальности», которое трактует построение любого произведения как «мозаичный», многослойный и хаотичный набор текстов, цитат, фрагментов социальных идиом, иных культурных кодов предшествующих культур в их постоянном смешении. При этом первоначальные источники, включенные в новые текстуальные связи, теряют свой прежний смысл, вместо этого порождая все новые и новые тексты. Соответственно, писателю отводится функция комбинатора-компилятора. Роль классики при этом нивелируется и обесценивается – она становится предметом для творческих экспериментов. В теории постмодернизма не предусмотрено какое-либо эволюционное движение – это застывшая в своем особом многомерном представлении система. Не поэтому ли исследователи данного явления, в частности В. Б. Катаев, считают постмодернизм временным, тупиковым ответвлением, чем-то вроде паузы, антракта в развитии литературы и культуры [Катаев 2002: 231]?

В российскую действительность постмодернизм проник в 60-х годах XX века, во время «оттепели», однако полноценное влияние на русскую литературу он начал оказывать только через двадцать лет, в 80-х годах. До процесса «перестройки» заградительным щитом от проникновения западного явления была система «железного занавеса», а также контролирующая роль советского правительства, осуществлявшего надзорную деятельность за

выпускаемой литературой для советских трудящихся. Первыми постмодернистскими по своему художественному замыслу и исполнению произведениями считаются роман Андрея Битова «Пушкинский дом» (1971) и поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» (1969), написанные на рубеже 70-х годов и примерно десятилетие до начала перестройки распространявшиеся как самиздатовские.

Новый этап русской литературы (а с ним и вторая, и третья волна российского постмодернизма) начался в 80-х годах XX века и продолжается до сих пор. За это время новое западное течение получило широкое распространение в России; произведения, написанные в русле постмодернизма, отражали состояние обманутости, растерянности и пессимизма, развившиеся в российском обществе из-за катастрофических последствий неудачно проведенных экономических реформ. Кроме того, накопившийся за последние годы существования Советского Союза протест против разного рода запретов стал еще одним мотивом для прощания со старым, советским прошлым [Там же]. Для России завершающее десятилетие XX века было временем поиска новых, соответствующих наступившей эпохе и ее ценностям моделей культурной жизни и описания новой художественной действительности. Одной из таких моделей и стал постмодернизм, для широкого распространения которого, в частности в российском литературном пространстве, сложились благодатные условия: с одной стороны, общество было готово воспринимать все новое, а с другой – наблюдались признаки разочарованности и пессимизма в восприятии окружающей действительности у большинства россиян.

Сегодня большинство исследователей русского постмодернизма [Богданова 2004, Ильин 2001, Курицын 2000, Лейдерман 2003, Липовецкий 1997, Маньковская 2000, Скоропанова 2001 и др.] признают его довольно заметное влияние на современную российскую прозу конца 90-х гг. XX в. и начала XXI вв. Вместе с тем, прижившийся на российской почве постмодернизм приобрел некоторые характерные только для русской

литературы черты. Одной из наиболее заметных черт является размывание границ между разными стилями: постмодернизмом, реализмом, постреализмом. Интересно, что стилевое смешение проявляется в произведениях, авторы которых одновременно принадлежат к нескольким литературным течениям [Петухова 2005: 11]. К примеру, творчество Л. Улицкой, Т. Толстой, Л. Петрушевской, Ю. Буйды разные исследователи относят то к реализму, то к постреализму, то к постмодернизму. И это не особенность писательского опыта отдельного творца, пробующего себя в разных литературных стилях, а особенность стилевого смешения в произведениях современной русской литературы, в которой очень немногие писатели избежали влияния постмодернизма и не использовали его приемы.

Проникновение постмодернизма в современное культурное пространство вполне соответствует и духу времени, и умонастроениям в постсоветском обществе, и мироощущению многих деятелей культуры. В этом новом культурном пространстве историков литературы беспокоит отношение «агентов постмодернизма» к истокам русской литературной мысли, ее классическому наследию. В. Б. Катаев в своей монографии «Игра в осколки» замечает, что с приходом явления постмодернизма в русскую литературу классическое литературное наследие начало заметно утрачивать свое значение в жизни общества [Катаев 2002]. Заявления о «ненужности», «устаревании» классики, ироническое высмеивание ее лучших образцов, их переименование, пародирование, так называемая «воинствующая десакрализация» – довольно новые и при этом получившие широкое распространение в русской литературе явления, имеют у В. Б. Катаева обобщенное название: «кампания по расстрелу классики» [Там же].

Основные «обвинения» адресуются в первую очередь к литературе советской эпохи, но и классическая русская литература стала объектом развенчания: ее упрекают в излишнем авторитаризме, критицизме, предвзятости по отношению к деловым людям, отсутствии свободы, связи с коммунистической идеологией, формировании авторитарной ментальности.

Отдельный вид претензий к творчеству этого периода предъявляется по поводу формирования в массовом самосознании «неправильных» типов героев: непрактичных, не содержащих достаточной твердости и силы воли в характере и таким образом не отвечающих требованиям нового времени; образов слишком «жертвенных» женщин, формирующих, с точки зрения современного феминизма, неправильные поло-ролевые установки, которые приводят к личным трагедиям.

Большинство из представленных обвинений многогранная русская литература может опровергнуть: ее ядро складывалось столетиями, и к моменту прихода к власти партии большевиков русская литература уже представляла собой сформировавшееся культурное явление, независимое и даже порой оппозиционное официальной правительственной идеологии. Русские народные характеры, воплощенные в разных жанрах русского литературного творчества, начиная с древнейших устных форм (былины, сказания и т. п.), где воплотились образы, например, русских богатырей, и заканчивая советскими производственными романами, создающими образы людей труда, отражающими идеалы советских граждан в литературе, более разнообразны, чем единичные характеры, выдернутые исследователями из контекста для «обличения классики». Более того, особенность «литературоценстрискской»<sup>1</sup> России состояла в отведении особой роли в жизни общества русскому писателю – правдолюбцу, философу, защитнику и обличителю, являющемуся «социальной совестью», необходимость которой признавала даже верховная власть (вспомним «Ревизора» и Николая I). И поэтому особенно грустно звучит вывод о том, что содержащая социальные призывы и установки литература уже не востребована.

Резко отрицательно относился к русскому постмодернизму А. Солженицын, он видел в нем «опасное антикультурное явление», вроде авангардизма и футуризма: «Мы можем пристально уследить, что в этих повсеместных и как будто невинных опытах по отказу от “застарелой”

---

<sup>1</sup> Термин В. Б. Катаева.

традиции заложена в глубине враждебность ко всякой духовности. Что за этим неутомимым культом вечной новизны – пусть не доброе, пусть не чистое, но лишь бы новое, новое, новое! – скрывается упорный, давно идущий подрыв, высмеивание и опрокидывание всех нравственных заповедей» [Солженицын 1993: 141]. Обвинение писателей постмодернистского толка в сознательном разрыве с нравственной традицией великой русской литературы имело под собой основание: постмодернизм, отрицающий всякие традиции и авторитеты, рассматривает классическую литературу как рабочий материал. Подвергая сомнению авторитет писателей-классиков, а заодно и значимость социальных и нравственных ценностей, о которых они пишут, высмеивая, пародируя и переиначивая привычные образы и стереотипные представления, сложившиеся в определенной культуре (в частности русской), постмодернизм создает потенциально опасную ситуацию, когда обесцениваются культурные идеалы, нравственные установки, которые воспитывают и формируют социально здоровую личность. В подобном нравственном вакууме личность становится уязвимой, подверженной внешнему, часто деструктивному, влиянию. А учитывая широкое распространение, массовый характер постмодернистской философии, становится понятно, какие катастрофические последствия могут ожидать общество. В. Б. Катаев, характеризуя современную литературу, говорит о том, что игры отдельными литературными блоками не могут заменить полноценный литературный процесс, дальше имитации этот процесс не идет [Катаев 2002]. Приводится и такая аллегория: из черепков (т. е. артефактов прошлого) нынешние писатели пытаются склеить собственную картину мира, предварительно разбив, обесславив, опорочив, выбросив за ненужностью прежнюю систему, но из разбитых осколков все равно выглядывают прежние глубинные смыслы русской литературной традиции [Там же]. Поэтому попытки забвения классики выглядят бесперспективными, наводят на мысль о тупиковом и временном характере

постмодернизма и позволяют ожидать появления чего-то нового, что придет ему на смену.

Тем не менее, об окончании постмодернистского этапа в развитии культуры, в частности литературы, говорить пока не приходится: на протяжении почти двадцати лет нового XXI столетия общая культурная картина не изменилась: по-прежнему выходят в свет и активно обсуждаются произведения постмодернистского толка, а также произведения, имеющие признаки постмодернистской литературы. Скептицизм, обесценивание идеалов, насмешка и ироничное восприятие окружающей действительности, цитатность, пародирование – эти постмодернистские приемы используются во многих произведениях современных авторов. Борис Акунин, Николай Коляда, Людмила Петрушевская, Виктор Пелевин, Дмитрий Пригов, Татьяна Толстая, Людмила Улицкая и другие современные писатели-постмодернисты или авторы, пишущие в духе философии постмодерна, сохраняя собственную авторскую оригинальность, на страницах своих произведений всё-таки обнаруживают похожее мироощущение, используют общие литературные приемы, характерные для постмодернизма.

Одним из таких, можно сказать, излюбленных приемов постмодернистских текстов является *интертекстуальность*. Н. А. Фатеева, определяя *авторскую интертекстуальность*, говорит, что «это способ генезиса собственного текста и постулирования собственного поэтического «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов (т. е. других поэтических «Я»))» [Фатеева 2007: 20]. В русском постмодернизме «другими авторами» часто являются классики: А. С. Пушкин, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов и др. Внимание к национальному наследию было бы весьма похвально, если бы не одно веское «но»: заимствование элементов из произведений известных русских писателей авторами-постмодернистами чаще всего лишено какого бы то ни было уважения к классикам. А это уже прямая угроза потери национальной идентичности для будущих поколений россиян, воспитанных в духе нового

времени, для которого стало характерным «отрицание» традиционных ценностей. Именно поэтому в настоящее время тема бережного отношения к традициям литературного наследия очень актуальна для России. Сохранение в это непростое время своей культурной идентичности, ядра национальной культуры, уважения к своим истокам – важная задача как для русских современных писателей, публицистов, литературоведов, так и для обычных людей. Мы же в рамках данной работы рассматриваем характер отношений современных авторов к одному из самых известных русских классиков – Антону Павловичу Чехову.

## **1.2. Характер обращений к творчеству А. П. Чехова современных российских писателей-постмодернистов**

Анализ литературоведческих трудов, посвященных интертекстуальности в современных постмодернистских произведениях [Катаев 2002, 2004, Кибальник 2011, Курицин 2000, Липовецкий 1997, Маньковская 2000, Лейдерман 2003 и др.], и наше исследование текстов современных авторов показывают, что отношение постмодернистов к классическому наследию своей страны (как и к любым авторитетам и ценностям) в целом демонстрирует в целом утилитарное отношение. В рамках свойственного философии постмодернизма восприятия любого текста как материала для создания собственной версии произведений считается возможным свободное использование писателем любых элементов классических произведений в соответствии с его мировоззренческими, эстетическими, художественными и т. п. установками и творческими задачами без оглядки на традиции.

На первом этапе исследования перед нами стояла задача выявить круг произведений, в которых очевидны интертекстуальные связи с литературным наследием А. П. Чехова. Под интертекстуальностью в данном случае мы

будем понимать любые формы присутствия элементов чеховских произведений в текстах современных авторов. Нам представляется верным предположение, что в современных произведениях легче всего отследить интерес к творчеству А. П. Чехова через анализ использования его культурных кодов. Характер применения последних поможет нам определить степень *серьезного / несерьезного* восприятия творчества известного литературного гения, *уважительного / неуважительного* отношение к нему и сделать вывод о преемственности чеховских традиций в творчестве современного поколения писателей.

Как оказалось, выявить в русской литературе конца XX – начала XXI вв. произведения, созданные на основе творчества А. П. Чехова (названий, сюжетных линий, образов, характеров, имен героев и т. д.) не представляет особой сложности. Большинство выявленных нами литературных источников принадлежат известным российским авторам: Б. Акунину, Д. Рубиной, Л. Улицкой и другим. Часть писателей при этом использует собственный художественный опыт, заимствуя лишь некоторые элементы из произведений Чехова (например, характер героев или сюжетную линию), другая часть писателей предпринимает попытки дописать или переписать заново известные произведения, привнеся в них дух нового времени и свое собственное понимание как чеховского произведения, так и мира в целом. При этом цели использования цитации у современных авторов разные: полемика с Чеховым, его отрицание, попытки показать описанную Чеховым историю с другой стороны, получение удовольствия от самого процесса экспериментирования с чеховскими претекстами.

Для наглядности мы представили произведения современных российских авторов, найденные нами по признаку наличия интертекстуальных связей с чеховским литературным наследием (как единым метатекстом), в таблице 1.

## Творчество А. П. Чехова в произведениях современных авторов

<i>Произведения А. П. Чехова</i>	<i>Современные писатели</i>	<i>Произведения современных писателей, имеющих интертекстуальные связи с чеховским претекстом</i>
Беззащитное существо	В. Пьецух	Д. Б. С.
Ведьма	В. Пьецух	Колдунья
Вишневый сад	Н. Искренко	Вишнёвый сад продан?
Вишневый сад Дядя Ваня	В. Забалуев А. Зензинов	Поспели вишни в саду у дяди Вани
Вишневый сад	А. Курейчик	Светлый дом
Вишневый сад	Л. Разумовская	Французские страсти на подмосковной даче
Вишневый сад	А. Слаповский	Вишневый садик
Вишневый сад	Л. Улицкая	Русское варенье
Дама с собачкой	Н. Джин	Повесть о любви и суете
Дама с собачкой	Э. Дрейцер	Дама с собачкой: апокриф
Дама с собачкой	Д. Калинина	Дама со злой собачкой
Дама с собачкой	Л. Петрушевская	Дама с собаками
Дама с собачкой	Л. Петрушевская	С горы
Дама с собачкой	Т. Полякова	Караоке для дамы с собачкой
Дама с собачкой	Д. Рубина	Область слепящего света
Дама с собачкой	С. Солоух	Дама с собачкой

Дама с собачкой	В. Токарева	Антон, надень ботинки!
Дама с собачкой	Т. Толстая	Любовь и море
Дама с собачкой	Л. Улицкая	Большая дама с маленькой собачкой
Дядя Ваня	В. Пьецух	Дядя Сеня
Крыжовник	В. Пьецух	Крыжовник
Крыжовник	С. Солоух	Крыжовник
Мужики	В. Астафьев	Печальный детектив
Мужики	В. Распутин	Пожар
Мужики	Р. Сенчин	Елтышевы
Мужики	М. Шанин	Левоплосковские
Палата № 6	В. Пьецух	Палата № 7
Три сестры Дядя Ваня	М. Гаврилова	Три сестры и дядя Ваня
Три сестры	Л. Петрушевская	Три девушки в голубом
Три сестры	Д. Пригов	Три Юлии
Три сестры Дядя Ваня Вишневый сад	Д. Савицкий	Три сестры в вишневом саду дяди Вани
Упоминание об авторе	В. Пелевин	Жизнь насекомых
Упоминание об авторе	В. Пьецух	Уважаемый Антон Павлович!
Упоминание об авторе	Д. Рубина	Когда же пойдет снег?
Упоминание об авторе	Д. Рубина	На верхней Масловке
Упоминание об авторе	В. Сорокин	Голубое сало
Упоминание об авторе	В. Сорокин	Юбилей
Упоминание о чеховском персонаже	С. Солоух	Клуб одиноких сердец унтера Пришибеева
Человек в футляре	Ю. Буйда	Пятьдесят два буковых

		древа
Человек в футляре	Ю. Буйда	Рассказы о любви («Химич» и др.)
Человек в футляре	В. Пьецух	Наш человек в футляре
Человек в футляре	Т. Толстая	Петерс
Чайка	В. Аксёнов	Цапля
Чайка	Б. Акунин	Чайка
Чайка	Н. Коляда	Чайка спела
Чайка	Н. Коляда	Курица
Чайка	Ю. Кувалдин	Ворона
Черный монах	Б. Акунин	Пелагия и черный монах

Как видно из таблицы, наиболее часто современные авторы обращаются к самым известным чеховским произведениям: лидирующие позиции занимают пьесы А. П. Чехова «Три сестры», «Вишневый сад», «Дядя Ваня», «Чайка»; из прозы наиболее популярны «Дама с собачкой» и «Человек в футляре». Эти произведения выбраны современными авторами, возможно, потому, что их образы должны быть широко известны практически всей русскоязычной аудитории, которая является потенциальной читательской средой для данных произведений. Также попадаются отсылки к образу самого Чехова как писателя, причем как у постмодернистов (В. Сорокин, В. Пелевин), так и у реалистов (Д. Рубина).

Все тексты современных авторов, представленные в таблице, мы проанализировали с точки зрения их связей с чеховскими претекстами, при этом подробному анализу подверглись 29 произведений малой (рассказ, эссе, новелла) и большой (повесть, роман) форм, содержащих различные интертекстуальные отсылки к творчеству Чехова: «Чайка» и «Пелагия и черный монах» Б. Акунина, «Петерс» и «Любовь и море» Т. Толстой, «Дама с собачкой: апокриф» Э. Дрейцера, «Ворона» Ю. Кувалдина, «Настя», «Роман», «Юбилей» и «Голубое сало» В. Сорокина, «Три девушки

в голубом», «С горы», «Дама с собаками» Л. Петрушевской, «Русское варенье» и «Большая дама с маленькой собачкой» Л. Улицкой, «Чайка спела» Н. Коляды, «Цапля» В. Аксенова, циклы рассказов «Картинки» С. Солоуха, «Рассказы о любви» Ю. Буйды, «Чехов с нами» В. Пьецуха, «Елтышевы» Р. Сенчина, «Левоплосковские» М. Шанина, «Антон надень ботинки!» В. Токаревой, «Двойная фамилия», «Область слепящего света», «Когда же пойдет снег?», «На Верхней Масловке» Д. Рубиной, «Жизнь насекомых» В. Пелевина. Кроме того, в исследовании задействованы произведения В. Пелевина: «S.N.U.F.F.», «Generation «П», «Лампа Мафусаила или крайняя битва чекистов с масонами», которые, хотя и не демонстрируют явных аллюзий на тексты Чехова, но интересны, с точки зрения выявления скрытых связей творчества современного писателя-постреалиста с классическим наследием.

Отобранные для исследования произведения можно дифференцировать как те, которые имеют ярко выраженную «чеховскую» тематику (сюжет и герои заимствуются у Чехова и трансформируются автором с целью придания чеховской истории нового смысла, представления нового взгляда на уже известную ситуацию), и те, которые содержат лишь некоторые отсылки (определённые детали, персоналии и др.) к творчеству А. П. Чехова.

Анализ выбранных для исследования произведений показывает, что большая часть из них имеет явную отсылку к творчеству Чехова уже в своем названии. Это очень показательный признак, так как заглавие произведения задает тон всему повествованию и является его квинтэссенцией, а также способом распознавания текста в определенном культурно-историческом контексте. Можно выделить несколько групп заглавий современных произведений с точки зрения их связи с чеховским претекстом.

*Первая группа* включает названия, которые являются точным повторением заглавий произведений Чехова, например, «Картинки» С. Солоуха, «Крыжовник» В. Пьецуха, «Чайка» Б. Акунина и др.

*Вторая группа* названий образована на основе трансформации исходного (чеховского) заглавия, которая может осуществляться по-разному:

1) на основе своего рода аппликации: стилистического приема вмонтирования в авторский текст (в данном случае – в заглавие) общеизвестного выражения, но в нашем материале скорее наоборот:

– в известное чеховское название произведения вставляется авторское дополнение, ср.: «Человек в футляре» (А. Чехов) и «*Наш* человек в футляре» (В. Пьецух); «Дама с собачкой» (А. Чехов) и «*Большая* дама с *маленькой* собачкой» (Л. Улицкая), «Дама *со злой* собачкой» (Д. Калинина), «Дама с собачкой: *апокриф*» (Э. Дрейцер); «Чайка» (А. Чехов) и «*Чайка спела*» (Н. Коляда); «Черный монах» (А. Чехов) и «*Пелагия и* черный монах» (Б. Акунин);

– в известном чеховском названии произведения осуществляется замена слова, например, имени: «Дядя Ваня» (А. Чехов) и «Дядя *Сеня*» (В. Пьецух); цифры: «Палата № 6» (А. Чехов) и «Палата № 7» (В. Пьецух); места: «Человек в футляре» (А. Чехов) и «Человек *в углу*» (В. Пьецух);

– деформируется часть названия, ср.: «Дама с собачкой» (А. Чехов) и «Дама с *собаками*» (Л. Петрушевская) (деформация происходит в результате усечения уменьшительно-ласкательного суффикса и образования множественного числа зависимого слова), «*Караоке* для дамы с собачкой» (Т. Полякова) (деформация происходит в результате вмонтирования нового слова в функции подлежащего и изменения формы зависимого слова);

2) на основе контаминации, путём объединения нескольких названий чеховских произведений, ср.: «Три сестры», «Вишневый сад», «Дядя Ваня» (А. Чехов) и «Три сестры в вишневом саду дяди Вани» (Д. Савицкий), а также посредством отсылки к известному выражению, созданному ранее на основе того же приема, например, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» (В. Забалуев, А. Зензинов), как известно, это первая строка песни в исполнении В. Токарева, которая на слуху у многих носителей языка.

Трансформации названий, объединенных во вторую группу, создают диссонанс с хорошо известными, классическими чеховскими образами и определяют полемичность содержания названных таким образом произведений классическому претексту.

В *третью группу* объединяются названия, которые имеют аллюзивные отсылки к чеховским заглавиям или подзаголовкам произведений, например, могут обыгрываться синонимы, ср: «Ведьма» (А. П. Чехов) и «Колдунья» (В. Пьецух); разные названия птиц, ср.: «Чайка» (А. П. Чехов) и «Ворона» (Ю. Кувалдин), «Цапля» (В. Аксенов), «Курица» (Н. Коляда) (названия птиц в современных произведениях в отличие от чеховской романтической чайки вызывают скорее негативные ассоциации); названия, которые включают в себя ономастические единицы цитатного характера, например, «Уважаемый *Антон Павлович!*» (В. Пьецух) и «*Антон*, надень ботинки!» (В. Токарева), в этих названиях привлекается дополнительное внимание за счет прямого указания на имя известного классика, причем, возможно, и с подчеркиванием важной роли писателя в жизни современного читателя, например, «*Чехов* с нами» (В. Пьецух), или в названии «Клуб одиноких сердец *унтера Пришибеева*» (С. Солоух) имя персонажа сочетается с известным метафорическим выражением; названия, которые образованы на основе аллюзии с ироничной окраской, ср.: «Вишневый сад» (А. Чехов) и «Французские страсти на подмосковной даче» (Л. Разумовская).

Аллюзивные отсылки в названиях произведений современных авторов к чеховским заглавиям еще в самом начале знакомства с книгой вызывают ассоциации со знакомыми произведениями Чехова, при этом ряд текстов, как, например, «Чайка» Б. Акунина, «Дама с собачкой: апокриф» Э. Дрейцера, действительно, содержат известный чеховский сюжет; другие произведения, например, рассказы из цикла «Картинки» С. Солоуха и «Чехов с нами» В. Пьецуха, полемизируют с хрестоматийно известными чеховскими рассказами, отличаясь от них и стилистически, и сюжетно. Так, в отношении особенностей интертекстуального взаимодействия цикла «Картинок»

Солоуха с чеховским претекстом существует несколько точек зрения. Е. Н. Петухова называет такой способ взаимодействия «бесконтактным»: «рассказам ..., ничего общего по стилю и содержанию с чеховскими не имеющим, даются чеховские заглавия. <...> Создается своего рода мистификация: ожидаемых переключек, обыгрывания, пародирования, ремейков – ничего нет. Рассказы представляют собой действительно картинки с натуры, зарисовки будней обычных людей, ничем не напоминающих чеховских персонажей, автор также не имитирует и не пародирует чеховский стиль, не включает цитаты из чеховских произведений... Использование чеховских заглавий можно рассматривать как прием привлечения внимания, как своеобразную игру с читателем, в которой он должен найти Чехова в рассказах Солоуха, сам же автор молчит о Чехове. Чеховские заглавия выполняют функцию “брендов”, гарантирующих интерес к рассказам, тем более, что читатель уже знаком с примерами постмодернистской манипуляции классическими текстами» [Петухова 2005: 56].

Если оценивать названия с позиций маркетинга, попытка использования «брендового» имени известного писателя вполне понятна. Например, в названиях произведений из разряда массовой литературы: детективах «Дама со злой собачкой» Д. Калининой и «Караоке для дамы с собачкой» Т. Поляковой – обыгрывается чеховское название, однако отсылка к Чехову условна, поскольку сами произведения не связаны с классическим рассказом. Часто подобные искаженные чеховские заглавия «создают лишь эффект обманутого ожидания» [Щербакова 2004: 247], поскольку художественная ценность произведений, носящих их, в сравнении с классическим произведением невелика.

Сюжетная компиляция рассказов А. П. Чехова – прием, который тоже часто используется в произведениях, интертекстуально связанных с Чеховым. Надо признать, что у ряда современных авторов, действительно, присутствует желание переписать и продолжить чеховские тексты, что мы

видим на примерах «Чайки» Б. Акунина, «Дамы с собачкой: апокриф» Э. Дрейцера, «Русского варенья» Л. Улицкой; или же найти их свежую интерпретацию, как в «Цапле» В. Аксёнова, «Чайка спела» Н. Коляды, «Вишнёвый сад продан?» Н. Искренко и др.

При отсутствии интертекстуальных элементов в заглавии произведения и его сюжете более глубокие пласты интертекстуальности могут обнаруживаться в самом тексте в виде явных или скрытых цитат и ссылок на классический текст. Например, в рассказе «Химич» (Ю. Буйда) автор сразу отсылает читателя к претексту: «Сергея Сергеевича Химича все считали очень нерешительным человеком, а некоторые вдобавок – *человеком в футляре, вроде учителя Беликова из чеховского рассказа*» (курсив наш. – Ш. Ч.) [Буйда], при этом Юрий Буйда, обозначая внешнее сходство с чеховским прототипом, отстаивает право Химича быть самим собой: скромным, замкнутым, погруженным в свой мир – и рисует фактически антипод Беликова.

В рассказе Д. Рубиной «Область слепящего света» мы видим явную отсылку к претексту в самоидентификации героини как «дамы с собачкой»:

«Они стояли на платформе в ожидании электрички. Поодаль прогуливалась пожилая тетка с линялой изжелта болонкой.

– А вернешься когда? – спросила она. Он хотел ответить «никогда», и, в сущности, это было бы правдой. Но сказал:

– Н-не знаю. Может быть, через год... Я уезжаю всей семьей в Израиль.

Ну да, так она и предполагала. Да ничего она не предполагала, какого черта! Все это обрушилось на нее сегодня утром, когда она вошла в темный конференц-зал и из-за ширмы судьбы ей показали карнавальное полулицо с прицельным глазом.

– Чему ты улыбаешься? – спросил он хмуро.

– А вон, ей... – сказала она, – *даме с собачкой* (курсив наш. – Ш. Ч.)»

[Рубина]. И далее:

«Уже ступив на эскалатор, она помахала своей растрепанной, как болонка, шапкой и что-то проговорила.

– Что?! Н-не слышу!

– *Дама с собачкой!*.. (курсив наш. – Ш. Ч.)» [Там же].

Упоминание «дамы с собачкой» наводит читателя на мысль о схожести истории любви в данном рассказе и отношений чеховских Анны Сергеевны и Гурова, таким образом позволяя проникнуть в глубинные слои интертекста.

В другом рассказе Дины Рубиной «Когда же пойдет снег?» открытая цитата на письмо Чехова свидетельствует об отношении героини к теме жизни и смерти, о страхе потерять наиболее ценное в своей жизни. Такие приемы взаимодействия с чеховскими текстами, как правило, не сводятся к пародированию чеховских образов и сюжетов либо приёмов построения пьесы. Наоборот, автор обращается к узнаваемым цитатам, персонажам, фабулам для того, чтобы более выразительно воплотить собственные идеи. Такой путь нельзя назвать ни прямым следованием чеховским традициям, ни революционной деконструкцией классического «авторитетного» текста. Это некий более сложный, как нам кажется, путь, при котором игра с текстом сочетается с уважительным обращением к первоисточнику.

Как видим, в своей творческой практике писатели-постмодернисты используют чеховские заглавия, сюжеты, мотивы, ситуации, образы в различных целях: от создания пастиша до переосмысления претекста и создания нового произведения из цитируемых элементов. Следует особо отметить, что данные приемы используют не только постмодернисты. Так, В. Б. Катаев в книге «Игра в осколки...» убедительно показал, что наличие таких приемов не дает оснований отнести произведение к числу постмодернистских [Катаев 2002] (что мы видим на примере писателя-реалиста Д. Рубиной). Точно так же верно и то, что вышеназванные приемы у постмодернистов применяются очень часто.

Частые обращения к Чехову в творчестве современных авторов свидетельствуют о том, что произведения Чехова воспринимаются

современной писательской и читательской аудиторией как актуальные. Недаром многие исследователи его творчества, в частности В. Я. Лакшин, называл Чехова «по существу своего взгляда на мир и людей... писателем века двадцатого» [Лакшин 1990: 7]. Можно добавить, что это утверждение справедливо и для века XXI. Произведения классика часто служат литературным поводом, творческим стимулом для художественного исследования действительности современными писателями. Поэтому чеховские тексты становятся источником возникновения различных версий «по мотивам», объектом многочисленных интерпретаций и трансформаций для постмодернистов и авторов, использующих их приемы. Этому способствует и особенность чеховских текстов, в которых наблюдается отсутствие авторской позиции, «неоконченность» и «открытость» произведений, что, несомненно, будит воображение и порождает множество интерпретаций. Такова, к примеру, структура «Чайки», заканчивающейся фразой «Константин Гаврилович застрелился...» – специальный прием, предлагающий читателям домыслить самостоятельно дальнейшее продолжение сюжета. Неудивительно, что со временем вышли сиквелы на тему «что было после того, как...», самым известным из которых является «Чайка» Б. Акунина. Другие произведения: «Дама с собачкой», «Вишневый сад», «Дядя Ваня» – также не избежали своего «продолжения».

Еще одно и, наверное, самое интересное направление исследований, в рамках которых прослеживается связь между творческим наследием Чехова и произведениями постмодернистов, связано с предположением о том, что Антон Павлович является возможным предшественником постмодернизма как литературного направления. В пользу этого говорят многие черты, присущие творчеству классика, которые впоследствии более ярко проявились в литературе постмодернизма. О чеховском методе писали еще современники, отмечая его беспристрастие в оценках, доходящее до «холодности», его неразличение «важного» и «неважного», отказ от авторской позиции, за отсутствие которой его часто упрекали в «безыдейности». Современные

авторы, по-своему воспринимая и воплощая в своих произведениях черты творчества Чехова, демонстрируют устойчивую тенденцию к дискредитации его ценностей, при этом исходят из присущих чеховскому мировосприятию черт: пессимистического взгляда на действительность, сомнения в возможности постижения истины, скептического отношения к природе человека. Пародирование, «нулевые концовки», использование цитатных заглавий, эффект обманутого ожидания – приемы, используемые Чеховым в ранних произведениях, равно как и его отказ от авторского диктата, релятивизм («никто не знает настоящей правды»), проявившиеся в более позднем творчестве, дают основания многим исследователям проводить параллели между творчеством Чехова и постмодернистов.

Данная тема является относительно новой для литературоведения и потому недостаточно разработанной. На наш взгляд, не стоит, наверное, забывать, что творчество Чехова по-своему уникально и, хотя является возможным предвестником появления новых направлений, не порывает и с классической традицией, ее морально-этическими установками, а мировоззрение Чехова-писателя, в чем-то созвучное взглядам на жизнь и творчеству нынешних «собратьев по перу», имеет множество несходных с постмодернизмом черт: в частности, его веру в лучшие качества, заложенные в человеке, уверенность в том, что человек в большей степени ответственен за свою жизнь и собственное окружение, несмотря на то что жизненные обстоятельства вносят определенные коррективы и т. д.

Возвращаясь к теме явных интертекстуальных отсылок к традициям Чехова в произведениях современных российских писателей, отметим, что в настоящее время исследователями ведутся работы по созданию классификации данных заимствований. Одну из них предлагает в своей кандидатской диссертации литературовед Анна Александровна Щербакова [Щербакова 2006]:

(1) «Негация» (отрицание) – протест и неприятие классики, деконструкция чеховских мотивов и образов на примере произведений

В. Сорокина («Юбилей», «Голубое сало»), К. Костенко («Чайка» Чехова (remix)), В. Леванова («Славянский базар»), О. Богаева («Мертвые уши»). Во всех этих произведениях образ А. П. Чехова представлен как символ русской классической литературы, разрушая который, современные авторы преследуют цели деконструкции классики в целом и того застывшего образа писателя, который тиражируют сложившаяся советская тенденция в литературоведении и музееведении.

(2) «Продолжение» – попытки дописать чеховские сюжеты, переосмыслив их в рамках парадигмы новейшего времени, в современных исторических условиях. Как правило, это ремейки и сиквелы, для большинства из которых характерны «чеховские» заглавия: «Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Чайка» Б. Акунина, «Смерть Фирса» В. Леванова и др. Для этих произведений свойственны аллюзивность в построении сюжетов или создании портретов героев, их осовременивание, прямое цитирование чеховских текстов.

(3) «Редукция» – сведение сложного к простому, встречается в пьесах Н. Коляды, А. Зензинова и В. Забалуева, М. Гавриловой. Этому направлению свойствен интерес к восприятию чеховского наследия массовым читательским и зрительским сознанием, в результате чего широко используются наиболее известные чеховские цитаты и герои, игра со штампами, «перелицовка» известных чеховских сюжетов.

Мы же в своей работе будем опираться на классификацию, предложенную В. Б. Катаевым, в энциклопедии, посвященной А. П. Чехову; ученый предлагает разделить постмодернистские произведения, содержащие интертекстуальные отсылки, на три разряда [А. П. Чехов... 2011: 498–499]:

1) тексты, в которых фигурирует Антон Павлович как личность и литературный классик (В. Сорокин «Юбилей», К. Костенко «Чайка» Чехова (remix)), Н. Псурцев «Голодные призраки: Война и мир по Нехову»);

2) тексты, представляющие собой продолжения и переделки чеховских произведений: пасташи, ремейки (Б. Акунин «Чайка», Л. Улицкая «Русское

варенье», М. Гаврилова «Три сестры и дядя Ваня», Н. Джин «Повесть о любви и суете» и др.);

3) 3. самостоятельные произведения авторов-постмодернистов, не ставящие целью дописать или переписать Чехова, но содержащие отдельные чеховские цитаты и реминисценции (В. Пелевин «Жизнь насекомых», Д. Пригов «Три Юлии», В. Сорокин «Голубое сало» и проч.).

В первом случае речь идет не столько о реальном Чехове, сколько о стереотипах, связанных с образом классика, который определенные писатели намеренно стараются разрушить, нивелируя приписываемые ему положительные черты. Произведения такой направленности в данном исследовании нас не особенно интересуют, так как они не связаны с ключевым понятием темы исследования «традиция», подразумевающим уважительное отношение к творчеству и литературному наследию А. П. Чехова.

В случаях, когда в фокус интереса писателя-постмодерниста попадают определенные произведения Антона Павловича, на выходе можно ожидать пастиши и ремейки, которые, к слову сказать, в художественном качестве уступают оригиналу, не говоря уже об оригинальности идей произведения. Чаще всего при «досказывании», то есть продолжении чеховского сюжета, нарушается логика оригинального произведения, персонажи начинают говорить «не своими голосами», искажается их психологический портрет, да и сама суть произведения (яркий пример этому «Дама с собачкой: апокриф» Э. Дрейцера и «Чайка» Б. Акунина). В ремейках, то есть воспроизведениях классических сюжетов, персонажи которых помещаются в современные условия, сюжеты и образы подвергаются трансформации в различной степени, иногда начиная иллюстрировать собственную идею автора («Наш человек в футляре» В. Пьецуха). В пастишах, то есть вторичных литературных произведениях, представляющих собой продолжение или иную сюжетную версию первичного текста, смешиваются сюжеты, цитаты, стили из разных произведений и подвергаются пародийному

переосмыслению (например, «Ворона» Ю. Кувалдина, обыгрывающая «Чайку»).

Для продолжения анализа следует прояснить ряд понятий, которые далее будут использоваться в работе. В первую очередь это понятие «виды межтекстуальных взаимодействий». Мы опирались на труды Ж. Женетта «Палимпсесты: литература во второй степени» и Н. А. Фатеевой «Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности». Жерар Женетт в своей книге предложил следующую типологию межтекстовых взаимодействий:

1) интертекстуальность как «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т. д.);

2) паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу;

3) метатекстуальность как комментирующая и часто критическая отсылка на свой предтекст;

4) гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого;

5) архитектстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов [Женетт 1982: 121].

Другая классификация, предложенная Н. А. Фатеевой [Фатеева 2007: 122–159] (табл. 2), является доработанной и более категорированной версией типологии Ж. Женетта:

Таблица 2

Типология межтекстовых взаимодействий Н. А. Фатеевой

1.	Собственно интертекстуальность, образующая конструкцию «текст в тексте»		
	1.1.	Цитаты	
		1.1.1.	Цитаты с атрибуцией
		1.1.2.	Цитаты без атрибуции
	1.2.	Аллюзии	

	1.2.1.	Аллюзии с атрибуцией
	1.2.2.	Неатрибутированные аллюзии
	1.3.	Центонные тексты
2.	Паратекстуальность или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию	
	2.1.	Цитаты-заглавия
	2.2.	Эпиграфы
3.	Метатекстуальность как пересказ и комментирующая ссылка на претекст	
	3.1.	Интертекст-пересказ
	3.2.	Вариации на тему претекста
	3.3.	Дописывание «чужого» текста
	3.4.	Языковая игра с претекстами
4.	Гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого	
5.	Архитекстуальность как жанровая связь текстов	
6.	Иные модели и случаи интертекстуальности	
	6.1.	Интертекст как троп или стилистическая фигура
	6.2.	Интермедиаальные тропы и стилистические фигуры
	6.3.	Звуко-слоговой и морфемный типы интертекста
	6.4.	Заимствование приема
7.	Поэтическая парадигма	

В данном исследовании мы используем термины, опираясь на труды вышеуказанных авторов, поэтому ниже рассмотрим определения основных понятий.

Самая очевидная интертекстуальная форма в литературе – это цитата. В работе Фатеевой под цитатой понимается «воспроизведение двух и более компонентов текста-донора с собственной предикацией» [Фатеева 2007: 122]. Цитаты бывают атрибутивные, то есть с явным указанием на авторскую принадлежность, и неатрибутивные. В качестве отдельного вида Фатеева

выделяет цитаты-заглавия [Там же: 138], относя их к паратекстуальности и таким образом подчеркивая их «надтекстовый» характер. Заглавие произведения, являясь ключом к его пониманию, может функционировать как самостоятельно, так и в качестве составной части текста; по отношению к тексту оно выступает как метатекст. Заглавие может выступать цитатой текста произведения, атрибутивной (то есть с узнаваемой принадлежностью) или неатрибутивной. Писатель может позаимствовать готовые чужие заглавные формы (например, В. Пьецух и С. Солоух использовали чеховские названия для своих произведений: «Крыжовник», «Анна на шее» и др.) или наслаивать на готовые формы новый образный смысл («Большая дама с маленькой собачкой» Л. Улицкой, «Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Вишневый сад продан?» Н. Искренко).

Аллюзия (от фр. *allusion* – намек), представляет собой заимствование определенных элементов претекста, которые могут быть «узнаны» читательской аудиторией (например, имена, высказывания, описание портретов известных персонажей). От цитаты аллюзия отличается выборочностью, фрагментарностью заимствований. Точно также, как и цитаты, аллюзии бывают атрибутивными и без атрибуции – последние встречаются в текстах чаще [Там же: 135].

Центонность – насыщенность текста аллюзиями и цитациями, чаще всего неатрибутивными (неявными). Примерами таких текстов являются стихотворения-посвящения определенному писателю / поэту<sup>2</sup>, а также многие прозаические произведения писателей-постмодернистов.

Метатекстуальность – наиболее широкое понятие, включающее любой случай интертекстуальных связей, для которого характерна схема «текст о тексте» [Там же: 142]. Встречается имплицитная (скрытая) метатекстуальность, к которой относятся цитата, аллюзия, заглавие, эпиграф,

---

<sup>2</sup> Н. А. Фатеева в качестве одного из примеров приводит стихотворение А. Ахматовой, написанного по случаю смерти Пастернака – в нем содержатся цитации со многими произведениями Бориса Леонидовича.

и эксплицитная, рассчитанная на узнавание: в числе последних Н. А. Фатеева называет пересказ, вариацию, дописывание чужого текста и интертекстуальную игру с претекстами (см. табл. 2).

Интертекст-пересказ часто можно наблюдать в форме пересказа поэзии в прозе (пример, частичное переложение «Медного всадника» Пушкина в «Реке Оккервиль» Т. Толстой). Однако пересказ может быть переведен также в схемах «проза-проза» и «поэзия-поэзия».

Вариациями на тему претекста являются небольшие интертекстуальные включения (строка или несколько строк), которые становятся импульсом для развертывания нового текста, выносят на поверхность то, что было заложено в исходном тексте [Там же: 144]. Частично такие вариации можно увидеть у Б. Акунина: в одноименной пьесе «Чайка» он развил темы, заложенные А. П. Чеховым, например, предпосылки возможных конфликтов, в частности, треугольника Треплев-Маша-Медведенко. Вариативность можно наблюдать в центонных текстах Л. Улицкой «Русское варенье» и «Большая дама с маленькой собачкой».

Довольно частым литературным приемом является дописывание «чужого» текста: кроме «продолжения» сюжетного повествования претекста, это также может быть перенесение героев (всех или выборочно) в новые условия (временные, бытовые и т. п.), композиционной схемы и манеры изложения известного произведения в контекст нового времени. В данном исследовании мы рассматривали произведения, в которых используется этот прием: «Дама с собачкой: апокриф» Э. Дрейцера и «Чайка» Б. Акунина.

Языковая игра с претекстами – особый тип интертекстуальной связи, представляющий собой своеобразную игру со спецификаторами, по которым «узнается» претекст. Интертекстуальная игра может вестись и в заглавии текста, и в его ключевых словах [Там же: 147]. Мы наблюдаем использование этого приема в произведениях «Дама с собаками» (Л. Петрушевская), «Большая дама с маленькой собачкой» (Л. Улицкая), «Русское варенье» (Л. Улицкая), «Вишневый сад продан?» (Н. Искренко),

«Мой вишневый садик» (А. Слаповский).

Гипертекстуальность – это осмеяние или пародирование одним текстом другого, для чего широко используются как подсобные средства остальные типы интертекстуальных элементов: цитаты, аллюзии, пересказ, аллюзивные заглавия, интертекстуальная игра с претекстами и т. д.

Архитекстуальность – жанровая связь текстов, особенностью которой является то обстоятельство, что она обнаруживается, когда стилевое единство текста оказывается нарушенным. В произведениях В. Сорокина «Роман» и «Настя» мы видим, как с помощью чеховского стиля создается фон художественного изображения, и в то же время освещаемые автором темы провокационны и скандальны, что разрушает наше представление о стилевом единстве созданных текстов.

Использование стилистических фигур: имен персонажей, образов («вишневого сада», «чайки») – является разновидностью интертекстуальной игры с претекстами и часто создает на их основе новые образы: «Ворону» Ю. Кувалдина, «Курицу» Н. Коляды и т. п.

Термин «ремейк» (существует также вариант «римейк», от англ. *remake* – «переделка») изначально использовался преимущественно в сферах музыки и кино, в литературу он проник в конце XX века. Используя ремейк как прием, авторы по-новому переосмысливают и развивают основные идеи и тематику претекстов. По выражению Г. Л. Нефагиной [Нефагина 2005: 282], современные литературные «переделки» отличаются от претекстов самостоятельностью (по сути, их можно считать отдельными произведениями), они наследуют от претекстов социально-философские проблемы, а не только сюжетные линии, героев и т. п. Существует несколько классификаций ремейков, например, Е. Таразевич выделяет ремейк-сиквел, ремейк-стеб, ремейк-мотив, ремейк-репродукция и т. д. [Таразевич 2005: 318–321], но для нашего исследования их классификация не актуальна, мы ограничимся общим понятием «ремейк».

Наконец, в отношении самого главного термина –

интертекстуальность – мы будем опираться на определения, сформулированные Р. Бартом и Н. А. Фатеевой. Поскольку Ролан Барт определяет интертекст как любой текст по отношению к какому-либо другому тексту, образующийся в результате «присутствия» в виде анонимных и в то же время узнаваемых цитат [Барт 1994: 387]; а Фатеева под интертекстуальностью понимает присутствие в одном тексте двух и более других, возникших в иное время (не одновременно), в форме цитат, аллюзий, пересказа, языковой игры с претекстами и т. п. [Фатеева 2007: 13], мы возьмем за основу понимание *интертекстуальности как присутствия любых элементов творчества А. П. Чехова в произведениях других писателей.*

## **Глава 2. Продолжения и переделки чеховских произведений, написанные русскими авторами-постмодернистами**

### **2.1. Деканонизация чеховского текста в произведениях постмодернистов на примере произведений В. Сорокина («Юбилей», «Настя», «Роман», «Голубое сало») и К. Костенко («Чайка» Чехова (remix))**

Анализ произведений писателей-постмодернистов Владимира Сорокина и Константина Костенко показал, что использование чеховских претекстов в их творчестве демонстрирует разрыв связей с понятием «традиции» и представлением о бережном отношении к ним. Костенко и Сорокин – заметные представители постмодернистского литературного течения, для которых авторитеты ничего не значат. Исходные тексты для них: будь то мятая газетная колонка, или объявление из ЖЭКа, или чеховское произведение мирового значения – равнозначны, между ними нет никакой принципиальной разницы [Катаев 2004: 343]. Авторы-постмодернисты (не те, которые принадлежат и к школе реализма, и к постмодернистам в разные годы творчества или по разнородному характеру произведений, а те, которые пишут только в ключе этого нового направления), следуя моде эпохи, действительно, создали в современной российской художественной литературе невиданные доселе приемы представления двусмысленности и относительности всех понятий, смешения низкого, «кухонного», вульгарного и признанного высоким, смешения стилей и произведений разных лет и эпох, языковой вычурности и просторечия в одном произведении. Постмодернисты ставят перед собой совершенно иные цели, нежели писатели-реалисты или представители других литературных течений. Наверное, поэтому и не стоит ожидать от произведений, вышедших из-под пера авторов-постмодернистов, почтительного отношения к классике.

Создаваемые ими собственные, множественные версии реальности, порой представляющие собой причудливые сочетания лишенных всякого логического порядка и, казалось бы, смысла эпизодов, расположенных в другой, непривычной последовательности, построенных из нагромождений ассоциаций, речевых клише, метафор, имеют целью воздействие на субъективное восприятие, как отражение авторской картины мира. И основным приемом построения таких текстов выступает прием *деконструкции*, разработанный еще Ж. Деррида [Деррида 2007], то есть расчленения исходных текстов с целью выявления скрытых, зашифрованных в изначальном тексте смыслов, аллегорий, стереотипов, которые бессознательно воспринимаются читателем и затем трансформируются писателем-постмодернистом в новую субъективную реальность, приобретая иное значение и стилевой вид.

Обращение к В. Сорокину и К. Костенко в нашей работе обусловлено следующими причинами: во-первых, широкой известностью данных авторов в литературных кругах и признанием коллегами по постмодернистскому цеху их литературоведческих заслуг, взглядом на них как на сильных авторов [Курицын 2000], блестящих стилистов [Голубков 2003], новых классиков 80–90-х годов XX столетия [Голынкин-Вольфсон]; во-вторых, их явным интересом к деконструкции образа Чехова, а также его произведений.

Как стилист-компилятор В. Сорокин перерабатывает и деконструирует огромное количество текстовых носителей: произведения известных писателей (чаще всего – классиков), официальные и статистические документы, автобиографические данные, все разновидности текстов рекламного характера, иные тексты различной жанровой направленности, удивительным образом сращивая их в рамках единого текстового пространства. В ответ на упреки о глумлении и издевательской форме изображения людей в своих произведениях, Сорокин отвечает: «Я получаю колоссальное удовольствие, играя с различными стилями. Для меня это чистая пластическая работа – слова как глина. Я физически чувствую, как леплю текст. Когда мне говорят, как можно так

издеваться над людьми, я отвечаю: “Это не люди, это просто буквы на бумаге”» [цит. по: Генис 2009: 42]. В другом своем интервью Сорокин высказался следующим образом: «в культуре для меня нет табу, там нет ни этики, ни морали. На бумаге можно позволить все, что угодно. Это я знаю точно» [Сорокин 1998а: 20]. Эти высказывания – своеобразное резюме принципов литературного творчества Сорокина.

Что касается его литературных связей с наследием Чехова, то первое, на что обращают внимание исследователи – это рецепция образов из его произведений в рассказе «Настя», пьесе «Юбилей», романах «Голубое сало», «Роман».

Рассказ В. Сорокина «Настя» [Сорокин 2001] не содержит каких-то прямых обращений к Чехову, если не считать заимствований в описании обстановки, природы и имения, на фоне красочного изображения которых разворачивается драма, описание сцены обеда хозяев и приехавших гостей. О морали в произведениях Сорокина написано немало рецензий. М. Золотонос утверждает, что в «Насте» передан «интегральный образ современности»: буквальная трактовка принятых в обществе метафор (например, слово «новоиспеченный»), садизм, жестокость и агрессия, абсурдность происходящего [Золотонос]. «Вроде бы Сорокин так шутит, вроде бы у него диагностируется каннибалический комплекс. Если это и так, то в данном случае психологическое идеально совпало с социальным самочувствием» [Там же]. Мы в данном рассказе увидели попытку показать возможность трансформации общественной морали в ее самых мерзостных вариантах на фоне художественного изображения элементов обстановки начала XX века: с описанием усадьбы, няни, конюхов, лакеев, деревенского дурачка и детей кухарки. Красочное описание природы и творящая жестокость создают небывалый диссонанс точно так же, как и застольные речи гостей и «философские» темы разговоров никак не соотносятся с фактом разделывания и поедания запеченной Насти. Возможно, что использование в произведении табуированной практически всеми религиями и странами мира темы каннибализма имеет ту же цель, что и роман-антиутопия

«Вождедеющее семя» Энтони Берджесса, – показать гибкость системы морально-этических норм при изменяющихся геополитических и экономических условиях. Современный мир каждый день сталкивается с новыми вызовами; христианская, кажущаяся еще совсем недавно незыблемой, система морали подвергается испытанию на прочность мусульманской версией того, «что есть правильно», многополярностью мнений, религиозными догматами, многовековыми традициями народов так называемого «третьего мира», принимающих активное участие в современной системе коммуникации. А если еще и вспомнить историю средневековья, когда публичные казни людей на кострах в просвещенной Европе считались делом обычным, то становится очевидным, что если рассматривать подоплеку рассказа в более широком культурологическом смысле, то вызов автора читателю и его призыв к общественности обратить внимание на творящийся ужас становятся более-менее понятны. Однако в русле рассматриваемой нами темы преемственности наследия Чехова современными писателями-постмодернистами отметим только, что рассказ «Настя» несет внешние, не распознаваемые обычными читателями реминисценции из творческого наследия Чехова, большей частью это описательные элементы фона для усиления эффекта диссонанса между сюжетом современного произведения и уже сложившимися представлениями у читателей, знакомых с рассказами Чехова, о повседневной жизни простых граждан (обывателей), живших в конце XIX – начале XX вв. Еще одна аллюзия на чеховское творчество – это еле распознаваемый намек на судьбу Насти в реплике Соленого («Три сестры»): «Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы» [Чехов 1974—1983 (13): 148–149]. Однако в то же время можно предположить и заимствование сюжета из русских народных сказок, где отрицательный персонаж Баба-яга сажала молодых героев на лопату, а затем отправляла в печь.

Более открыто использование Сорокиным чеховского интертекста заметно в пьесе «Юбилей», романах «Голубое сало» и «Роман». Последний, по замечанию Е. В. Михиной, озаглавливается омонимом, который обозначает и

имя главного героя произведения, и его жанровую характеристику [Михина 2008: 159]. Метафоричность – смерть Романа в конце романа «Роман» – отражает авторский взгляд на будущее русской литературы в XXI веке, а именно, ее обреченность и отмирание привычных литературных форм. Ощущение сходства с чеховским текстом приходит не сразу, хотя имплицитные аллюзии на него ученым-чеховедам очевидны. Аркадий Неделё так характеризует этот прием Сорокина: в самом начале произведения читатель сталкивается со знакомым ему со школы классическим, привычным языком, и здесь Сорокин показывает себя действительно великолепным стилистом: «отсылая нас к архаическому пласту детских ощущений, Сорокин изгоняет автора как ненужную и раздражающую фигуру, которая может помешать феноменологическому схватыванию знакомого и много раз переживаемого. Для Сорокина важен отнюдь не автор, а чистота феноменологической операции: возврат и выставление присутствия чувства классического, демонстрация статической природы классического языка» [Неделё]. Название сорокинского произведения отсылает нас к чеховским заглавиям рассказов и юморесок, относящимся к началу его творчества (1880–1886 гг.): «Маленький роман», «Дачный роман», «Отрывок из романа», «Роман в одной части с эпилогом», «Роман в одной части без пролога и эпилога», «Роман в 2-х частях» и др. Ироничность тона, преобладание малых форм прозы в тот период творчества Чехова, его насмешливо-ироничное отношение к крупным формам, претенциозным романам с «трафаретными фабулами и героями» – все эти штампы Чехов предлагал вырезать из ткани повествования, «объезжать, как ямы на дороге». Таким образом, здесь мы видим аллюзивную связь в пародировании жанровой формы романа.

Более глубокую связь «Романа» Сорокина с чеховским творчеством разглядел М. Голубков: «Дискурс реалистического романа Тургенева является, безусловно, одним из объектов стилизации Сорокина. Еще одним оказывается художественный мир Чехова – на это указывают и характер отношений персонажей между собой, заставляющий видеть в них воистину чеховских интеллигентов, и пристальное внимание писателя к социальным ролям своих

персонажей» [Голубков 2003: 81]. Начало повествования имеет сходную с чеховской завязку сюжета: успешный и талантливый юрист Роман возвращается из Санкт-Петербурга домой, в свое имение, чтобы посвятить все свободное время творчеству, реализовать свое призвание художника. В деревне живут его дядя, Антон Петрович Воспенников, очень напоминающий дореволюционного барина, интеллигента в стиле XIX века, недоучка-доктор Клюгин, пострадавший за распространение революционных идей, такой же недослужившийся до звания ученого Рукавитинов, осевший в деревне и занявшийся преподаванием. Все эти персонажи – «некие социальные и литературные маски ... знакомые современному читателю по литературе второй половины XIX века; они являются фоновой заставкой, на которой раскрывается исключительная фигура Романа: он вызывает восхищение всех героев» [Там же]. Имена героев автобиографически связаны с Чеховым – дядя Романа у Сорокина носит имя Антон Петрович («милый, милый дядюшка Антон») и его описание легко соотносится с портретом известного классика: «развал седых прядей, то же щеголеватое пенсне “стрекоза”, за хрупкими стеклышками которого все те же умные, слегка усталые глаза в ореоле припухших век». Там же – аллюзия к чеховскому герою Ивану Петровичу Туркину из рассказа «Ионыч»: «шутки прежние – как пять, десять лет назад». Тетю Романа зовут Лидия – возможная отсылка к Лике Мизиновой, длительное время состоявшей с А. П. Чеховым в приятельско-романтической переписке («кукуруза души моей»).

Возвращение Романа в деревню к дяде имеет некоторое сходство со сценой возвращения Раневской из «Вишневого сада» в родное имение после долгой разлуки. Оно передается тем же текстом, теми же словами: «Это была его комната. Просторная, с окном, выходящим в сад. И все в ней по-прежнему оставалось на своих местах: и небольшой платяной шкаф, и конторка красного дерева с бронзовым чернильным прибором, и три книжные полки, и кровать с резными деревянными спинками» [Сорокин 1998б: 19]. Описание дома: «двухэтажное строение с двумя большими

террасами, бесконечными комнатами, переходящими одна в другую, бильярдной, гостиной с роялем и картинами» [Там же], вызывает воспоминания одновременно о «Чайке» и «Вишневом саде», а упоминание о мезонине оживляет в памяти чеховский «Дом с мезонином». Далее у Сорокина в повествовании внимательный читатель находит и «колдовское озеро», и героиню, очень похожую на Нину: «– Да, лихое место, – проговорил Воеводин, поправляя свою жокейскую фуражку. – Зоя Петровна, у вас голова не кружится? – Кружится. От желания прыгнуть, – ответила Зоя, не отрывая взгляда от раскинувшихся за озером полей. – Были б у моей Розы крылья, сейчас бы так и полетели с нею над землей...» [Там же: 61].

Присутствуют в ткани повествования и другие малозаметные чеховские элементы: галоши у Романа, которые странно видеть на молодом человеке в конце XX века, но которые были естественной частью гардероба Пети Трофимова сто лет назад, ружье, которое «должно выстрелить», яблоневые деревья вместо вишневых и так далее. Такие «игры» с читателем, позволяющие угадывать знакомые ему детали классических произведений, – яркий пример постмодернистской деконструкции исходных классических текстов. Постмодернистская «игра» обнаруживает себя и в конце повествования: там уже на смену классической стилистике текста неожиданно приходят постмодернистские гротеск и абсурдизм: текст сбивается сначала на простые предложения, потом к концу романа доходит до предложений, состоящих только из двух слов, повторяющихся бесконечное количество раз: «Роман застонал. Роман пошевелил. Роман дернулся... Роман застонал. Роман пошевелил. Роман дернулся. Роман умер» [Там же: 356]. «Монотонность, ожидаемость ситуаций, – пишет В. Б. Катаев, – однообразие действий, помноженное на как бы механическую заданность их воспроизведения, – все это настраивает читателя на ироническое отношение к повествуемому» [Катаев 1999: 30]. Этот прием был известен и Чехову; применение его

Сорокиным: создание ощущения абсурдности действия в конце произведения в сочетании с аллюзивными вставками в его начале и есть отсылка к произведению классика, неявная деконструкция творчества последнего.

Роман-фантазмагория «Голубое сало», вызывающий в сознании архетипы знаковых политических персонажей XX века (Гитлера, Сталина, Хрущева), а также известных представителей российской культуры (Ахматовой, Бродского и др.) и содержащий литературный опыт разрушения данных архетипов в общественном сознании, стирание их, воспринимается российской критикой очень неоднозначно, поскольку в нем усматривается прямое оскорбление известных личностей. Хотя создаваемые Сорокиным персонажи имеют очень мало схожих черт со своими реальными прототипами (их сходство начинается и заканчивается одним только упоминанием фамилии), подобная «игра» со стереотипами массовой культуры по умолчанию не может обществом восприниматься положительно<sup>3</sup>.

Действие романа представляет собой переписку двух любовников, один из которых работает на засекреченном военном объекте в Сибири. Целью его проекта является добыча таинственного вещества под названием «голубое сало», под которым понимается образ «нетленного остатка» русской литературы, несущего в себе мощный творческий заряд. Данное вещество вырабатывается в виде подкожных отложений у писателей, для чего в роман и вводятся клоны известных русских классиков: Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, А. П. Платонова, В. В. Набокова, Б. Л. Пастернака, А. А. Ахматовой, которые в анабиозном состоянии выделяют «голубое сало».

Сам текст романа представляет собой мозаику из множества текстов разной направленности и стилистики: классических произведений, обрывков типичных китайских речевых оборотов и слабо различимых для русского читателя отсылок

---

<sup>3</sup> Как известно, против Сорокина были организованы акции публичного протеста, например, скидывание его книг в туалет активистами движения «Вместе», установка на его окнах решеток и пр.

к образцам китайской классической литературы и мифологии, а также русского сленга, англицизмов, профессионального жаргона. М. Липовецкий пишет об этом так: «Разноязычие размыкает языковые кругозоры, лишая каждый из них самоуверенности и ограниченности» [Липовецкий]. Стилизовое смешение, таким образом, дает причудливую картину языка XXII века, на 20 % состоящего из слов, почерпнутых в других языках (китайском в первую очередь, но попадаются также слова из английского, немецкого и других языков), и такого же сложного миксового сценария, в котором нет четкой сюжетной линии, завязки и конца, динамики и всего, к чему нас приучила классическая литература.

Объект Чехов-3, наиболее удачный, судя по описанию главного героя, представляющий собой клон известного писателя, ономастически связан с фигурой Чехова как писателя. Отсутствие желудка (все клоны имеют неполное сходство с оригиналами) создает у читателя впечатление о неполноценности объекта, а в реконструированной позже писателем альтернативной советско-германской действительности 40-х–50-х годов приводится фраза дочери Сталина о том, что в театре ей больше всего нравится Чехов, и, на наш взгляд, это можно считать своеобразным признанием определенного авторитета Антона Павловича как писателя и драматурга. В своих интервью Владимир Сорокин сдержанно отзывается об известных писателях прошедших эпох. Признавая их несомненный вклад в историю русской и мировой литературы, писатель-постмодернист говорит следующее: «Я все время чувствую, как у меня за спиной стоят тени бородатых классиков» [Сорокин]. Возможно, попытки «освободиться от давления», от ощущения, что все лучшее уже написано, от осознания значительности предыдущего поколения писателей, с которыми по уровню мастерства и известности тягаться трудно, становятся причиной использования жестких приемов «развенчания классики», деконструкции текстов, разбора на «винтики и гайки», подачи в уничижительном свете. Но также верно и то, что В. Сорокин очень хорошо знаком с творчеством Чехова, тонкость его заимствований настолько скрытая, что не всегда различима не-литературоведами. По большому счету Сорокин пытается найти свой (может быть, ошибочный – кто знает) путь

в русской литературе, имея собственное мнение о ее годности-негодности, свои антипатии и симпатии в кругу «собратьев по перу».

Дмитрий Пригов, полагая, что между В. Сорокиным и А. П. Чеховым есть идеологические точки соприкосновения, писал следующее: «Говоря о Сорокине, я не могу не коснуться Чехова Антона Павловича ... Мир есть хаос, жуткий и разрушительный, над которым натянута тонкая пленка культуры, стремящаяся этот хаос как-то сдержать, не дать ему прорваться. И именно Чехов, единственный в старой классической литературе, чувствовал это соотношение хаоса и едва сдерживающей его пленки. Чехов, будучи “человеком культуры”, оберегая и лелея ее, сам настороженным, косящим, почти сладострастным взглядом ... следит за отгибающимся краем этой пленки, предчувствует его, тянется к нему, но в последний момент начинает судорожно натягивать эту пленку, насколько позволяют его силы и размах руки. Сам себя он полностью полагает в этой пленке культуры...» [Пригов 1992: 116]. Сходство проблематики чеховского творчества с проблемами произведений Сорокина, еще можно допустить, но используемые ими методы изображения – вряд ли похожи. Антон Павлович Чехов никогда не позволял себе такого обращения с текстами предшественников, несмотря на свойственную его характеру повышенную ироничность и склонность к критике. Очевидно, что, «намерения у Сорокина совсем иные, чем были у Чехова. Он вовсе не пытается сдержать, а сам то и дело сдергивает эту сдерживающую пленку и обнаруживает хаос. Если Чехов “полностью полагает себя в культуре”, то Сорокин избирает позицию третьего наблюдающего, позицию осознания и созерцания пленки и хаоса как совместно живущих, позицию свободы» [цит. по: Катаев 2004: 80]. В. Б. Катаев, рассматривая мнение Д. Пригова о творчестве Сорокина, говорит: «Любопытно, что опыт оправдания или апологии Сорокина приводит его единомышленников к сопоставлениям с Чеховым» [Там же]. Сопоставление с Чеховым, конечно, свидетельствует «о высшей степени признания значительности и таланта писателя-постмодерниста» [Там же].

В какой-то степени «Чайка» (remix) К. Костенко перекликается с произведениями В. Сорокина: ей свойственна такая же многослойность текстов (в самом начале произведения упоминаются вставки из Уголовного кодекса, журнала «Товары и услуги», и позднее они действительно встречаются в сюжете произведения), стремление к деконструкции чеховского претекста. Включение в название слова «remix» позволяет определить пьесу хабаровского андеграундного драматурга как нечто вторичное, воспроизведенное в современном варианте. Способ организации текста близок к бриколажу, композиция которого состоит из нескольких частей, перемежаемых музыкально-звуковыми вставками, что придает произведению совершенно отличный от исходного классического текста смысл. Музыкальная составляющая ремикса включает в себя музыкальные вставки (звуки вальса, игра на сямисене, сухое покашливание, имитирующее, наверное, присутствие самого Чехова), на которые нанизываются куски классического текста и современных фрагментов из уголовного кодекса и рекламы мебельного магазина. Основу текста составляют реплики Сорина и Треплева, образы которых сильно контаминированы, и портрет самого Чехова «с мобильной нижней челюстью», время от времени произносящего реплики. Разобранный и вновь соединенный в произвольном порядке классический текст насыщен цитациями и пародийными элементами: Треплев входит с чайкой в руке, висящее на стене ружье стреляет в середине первой части, герои проговаривают по очереди фразы из ролей Медведенко, Аркадьиной и остальных. В третьей части ведется монолог от имени портрета Чехова, в четвертой и пятой частях реплик совсем нет, вместо них представлены пантомимные попытки Треплева застрелиться под звуки вальса и изучить конструкцию чайки, поиски смысла данного символа, который в заключительной сцене предстает в разрезе и во множествах вариантов. Двадцать одна бумажная версия чайки в пьесе К. Костенко дает намек на множество вариантов дописанного и переписанного чеховского произведения в творчестве современных авторов. И ремикс Костенко представляет собой

очередной ее ремейк с деконструкцией, цель которого состоит в исследовании самого жанра. Это своеобразный постмодернистский эксперимент над классическим текстом, исследование ради исследования. В основе «Чайки» (remix) нет каких-либо эстетических или поучительных установок, это просто набор текстовых фраз, наподобие разобранного конструктора. Вследствие произошедших трансформаций, чеховский претекст в произведении Костенко потерял свою художественную и эмоциональную составляющие, хотя формально он остался на бумаге, сохранив оригинальность фраз. Посчитал ли сам автор постмодернистский опыт над классическим текстом успешным, неясно. Во всяком случае иных отсылок к творчеству А. П. Чехова и других русских классиков в его произведениях не было, хотя он и продолжил писать в постмодернистской манере, затрагивая остросоциальные темы любви и общественного порицания.

## **2.2. Чеховский текст как претекст произведений: рецепция чеховского рассказа «Дама с собачкой» в произведениях Э. Дрейцера, С. Солоуха, Т. Толстой, Л. Петрушевской, Л. Улицкой, В. Токаревой**

Из всех произведений Антона Павловича Чехова, пожалуй, одним из самых часто цитируемых является рассказ «Дама с собачкой». В частности, к нему обращаются многие известные современные писатели: Л. Улицкая, Т. Толстая, Д. Рубина, Л. Петрушевская и многие другие. В данной части работы, с точки зрения рецепции чеховского творчества, рассмотрим следующие произведения современных авторов: рассказы: «С горы» и «Дама с собаками» (Л. Петрушевская), «Дама с собачкой: апокриф» (Э. Дрейцер), «Область слепящего света» (Д. Рубина), «Дама с собачкой» (С. Солоух), «Большая дама с маленькой собачкой» (Л. Улицкая); повесть «Антон, надень ботинки!» (В. Токарева); статью «Любовь и море» (Т. Толстой). Авторы этих

произведений выступают представителями разных литературных направлений, что дает возможность сделать сравнительный анализ их творчества в аспекте преемственности чеховских традиций.

Основная черта, присущая большинству современных произведений, имеющих интертекстуальные связи с чеховским литературным наследием, – деформированные «чеховские» названия, легко узнаваемые читательской аудиторией. Главная цель заголовков такого типа – привлечь внимание потенциальных читателей за счет обыгрывания известных литературных образов. Большая же часть произведений содержит более глубокие интертекстуальные связи: заимствуются сюжетные линии, имена и характеры героев, чеховский стиль, осуществляется «дописывание» его произведений.

Эмиль Дрейцер занимает особое место в ряду современных авторов, обращающихся в своем творчестве к Чехову, ввиду гражданства (американский писатель русского происхождения), наличия ученой степени (доктор филологии, профессор), интереса к написанию как научных, так и художественных книг на русском и английском языках. Его принадлежность к определенному литературному направлению неоднозначно оценивается исследователями: одни считают Дрейцера постмодернистом, другие полагают, что его произведения имеют лишь внешние, поверхностные признаки постмодернизма, в частности рассказ «Дама с собачкой: апокриф», не является постмодернистским в чистом виде по сути и стилю произведения.

Название рассказа содержит в себе дополнительный компонент – слово «апокриф», которое, как известно, означает текст религиозного содержания на библейскую тематику, не признаваемый церковью каноническим. Таким образом, «переключка» с жанром церковной и художественной литературы выдает игру с жанрами, свойственную постмодернистскому литературному течению. Сюжет рассказа является своеобразным «продолжением» чеховского сюжета: Э. Дрейцер все-таки решил соединить судьбы Гурова и Анны Сергеевны и посмотреть, что из этого вышло. Вместе с этим

в «апокрифе» сохранены стилистические приемы чеховского рассказа: лексические повторы, ономастические цитаты, использование в описании нарратива от 3-го лица, – создающие «маскировки» под Чехова, впечатление единого авторства обоих текстов. Дрейцером скрупулезно приведены все факты биографии главных и второстепенных героев, сделана попытка реконструкции их характеров. Анна Сергеевна показана неопытной в любви, наивной и немного инфантильной, тихой мечтательницей, любящей рассуждать о возвышенном, охотно проводившей времени в чтении стихов и слушании музыки. «Мыслящая», по определению Чехова (непростая характеристика для расшифровки характера), жена Гурова у Дрейцера пытается понять «что она [Анна Сергеевна] такое умеет» через фразу «что я не в состоянии, по крайней мере, **понять, осмыслить, пропустить через разум** (выделено нами. – Ш. Ч.)» [Дрейцер 1993: 58]. Для воссоздания более точной картины художественного мира чеховского произведения Дрейцер широко использует прием аллюзии (примеры наиболее заметных аллюзий приведены в табл. 3).

Таблица 3

Аллюзии в тексте Э. Дрейцера на рассказ А. П. Чехова «Дама с собачкой»

А. П. Чехов «Дама с собачкой»	Э. Дрейцер «Дама с собачкой: апокриф»
«...голова его уже начинает <b>седеть</b> » [Чехов 1974—1983: 142].	«У тебя <b>седина</b> в висках, а ты вешаешь себе на шею какую-то собачку...» [Дрейцер 1993: 58].
«...он втайне считал ее недалекой, узкой, <b>неизящной</b> , боялся ее и не любил бывать дома» [Там же: 128].	«Гурова охватывал ужас от одной мысли, что он так долго был мужем этой бесчувственной и <b>грубой</b> женщины» [Там же].
«Как раз против дома тянулся <b>забор, серый, длинный, с гвоздями</b> »	« <b>Серый, утыканный гвоздями забор</b> перед окнами спальни Анны

[Там же: 138].	Сергеевны» [Там же: 61].
<p>«...занял <i>в гостинице</i> лучший <i>номер</i>, где весь пол был обтянут серым солдатским <i>сукном</i> и была на столе <i>чернильница</i>, серая от пыли, со <i>всадником на лошади</i>, у которого была поднята <i>рука со шляпой</i>, а <i>голова отбита</i>» [Там же: 137–138].</p>	<p>«...в той же <i>гостинице</i> и в том же <i>номере</i>, что он снимал в прошлый <i>приезд</i>» [Там же];</p> <p>«...хотя <i>чернильница</i> на столе была той же, но он сразу увидел, что то, что он прежде принял за <i>обезглавленного всадника со шляпой в руке</i>, было кентавром, выпроставшим вверх руку, державшую лук, видимо, торжествующим, попадание в цель» [Там же]; «хозяин гостиницы поступил разумно, обтянув пол в номере <i>сукном</i>» [Там же].</p>
<p>«Он вспомнил об этом и поехал <i>в театр</i>» [Там же: 138].</p>	<p>«...последняя его надежда – это увидеть Анну Сергеевну <i>в театре</i> на бенефисе» [Там же].</p>
<p>«Она взглянула на него и побледнела... Но вот она встала и быстро пошла к выходу; он – за ней, и оба шли бестолково, по коридорам, по лестницам, то поднимаясь, то опускаясь» [Там же: 139–140].</p>	<p>«А. С., увидев его в театре, повела на галерку» [Там же].</p>
<p>«Клянусь, <i>я приеду в Москву</i>. А теперь расстанемся! <i>Мой милый, добрый</i>, дорогой мой, расстанемся! Она пожала ему руку» [Там же: 140].</p>	<p>«Сказала, что <i>неприменно вернется к нему</i>» [Там же];</p> <p>«– <i>Мой милый, хороший</i> Гуров! – говорила она, прижимая к груди его руку. – Я знаю, у тебя</p>

	<p>большое, доброе сердце. Ты поймешь, что иначе я поступить не могу» [Там же].</p>
<p>«Однажды ночью, выходя из докторского <i>клуба со своим партнером</i>, чиновником, он не удержался и сказал:</p> <p>– Если б вы знали, с какой <i>очаровательной женщиной я познакомился</i> в Ялте!</p> <p>Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и окликнул:</p> <p>– Дмитрий Дмитрич!</p> <p>– Что?</p> <p>– А <i>давеча</i> вы были <i>правы: осетрина-то с душком!</i>» [Там же: 137].</p>	<p>«...тот <i>приятель из клуба</i>, который несколько лет назад на его попытку рассказать <i>о его романе с А. С.</i> ответил, что вполне <i>согласен с ним – осетрина</i> в клубе <i>давеча</i> была <i>действительно с душком...</i>» [Там же: 59].</p>

Помимо явных повторов в речевых оборотах и в подробном описании мелких деталей, приобретающих ключевое значение при сравнении «апокрифа» с претекстом, в повествовании используются фразы, напоминающие чеховские, но сформулированные другими словами, ср.: «И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» [Чехов 1974—1983: 143], «Потом они долго советовались, говорили о том, как избавиться от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу» [Там же] и «Гуров и Анна Сергеевна, в конце концов, смогли устроить свою жизнь вместе. Далось это не без больших жертв и потерь. Но их любовь была естественна, как море, у которого они встретились впервые,

и они переносили все невзгоды стоически» [Дрейцер 1993: 58], «Он уже видел, как год за годом будет стариться вместе с ней, и на душе у него было хоть и немного скучновато, но покойно» [Там же: 59]. Так, четыре созвучные друг другу фразы, две в конце чеховского рассказа и две – в начале и середине рассказа Э. Дрейцера, рисуют возможное будущее Гурова и Дамы с собачкой, по крайней мере такое, какое могло бы представляться читателям. Однако сюжет дрейцеровского рассказа обратен чеховскому: вначале Гуров и Анна Сергеевна нашли способ быть вместе, не прячась, не обманывая, в одном городе, хотя это далось им обоим нелегко. Но затем вдруг Анна Сергеевна уезжает обратно в город С., через две недели Гуров едет туда же, останавливается в том же номере и той же гостинице – и видит там те же чернильницу на столе и статуэтку всадника на лошади; затем, прогуливаясь по С., видит серый забор дома Дидерица, решает посетить театр, встречает там Анну Сергеевну, которая вновь ведет его по коридорам театра, и там же следует объяснение: она остается с Дидерицем на неопределенный срок. Гуров возвращается в Москву и пытается там жить, как до встречи с Анной, затем едет в Ялту, любуется в гавани на пароходы, затем возвращается в гостиницу, встречается с Анной Сергеевной, идет с нею в номер, где Анна начинает плакать, а Гуров – равнодушно есть арбуз. Слезы Анны Сергеевны неправдоподобно высыхают, как будто их и не было, герои занимаются любовью и расходятся, каждый идет своим путем. Гуров снова начинает засматриваться на других «молодых и хорошеньких» девушек, а потом встречает Чехова: «какой-то элегантно одетый господин с тросточкой, в пенсне, с иссохшим от легочной болезни лицом» [Там же: 62]. После чего идет по набережной, радуясь жизни и твердо веря: счастье само подаст ему вовремя нужный знак. В этом приеме обратного развития сюжета Е. В. Михина видит деконструкцию чеховского текста и определяет ее как ремейк-стеб [Михина 2008: 105]. Данное произведение, действительно, представляет собой ремейк, продолжение чеховского рассказа с необычной авторской задумкой, реализованной в обратном сюжете, и попыткой

максимальной стилизации чеховского текста. Интересна и смысловая подоплека произведения: Э. Дрейцер, кажется, проверяет любовь чеховских героев «на прочность»: если А. П. Чехов оставляет героев, осознавших охватившее их чувство и мечущихся между ним и семейным долгом, задающих бесконечные вопросы «что делать?», то у Дрейцера они начинают новую жизнь, которая дается им непросто: в начале «апокрифа» подробно рассказывается о разрыве Гурова с женой: «Развод Гурова был тягостный – со сценами в духе Достоевского, с битьем недорогой посуды и с неожиданно прорезавшимся баритоном у жены» [Дрейцер 1993: 58]; «От всех этих разговоров его по-настоящему тошнило» [Там же]; «Он ходил по Москве и думал, что счастье, не пришедшее вовремя, мстит тем, кто к нему липнет, как бумага к сырому мясу, купленному кухаркой на московских рынках, вся, какая только может найтись, пошлость и мелочность жизни» [Там же]. К проблемам с женой добавилась отчужденность в отношениях с детьми и чувство вины перед ними: «Эти встречи изматывали его» [Там же: 59], «он ... осознавал, что для детей он останется навсегда тем, кто их оставил, пренебрег их жизнью. Гуров мучился от этого, понимая, что это его крест, какой нести ему до конца жизни, – чувство вины перед детьми. Дети, подумалось ему, действительно невинные жертвы разводов» [Там же]. Новая жизнь с любимой давалась ему очень непросто. И в такой ситуации, терзаясь чувством вины, он явно нуждался в зрелом, понимающем партнере, который мог хотя бы немного помочь справиться с гложущими душу Гурова сомнениями и негативными мыслями. Но Анна Сергеевна, «взятая» из чеховского рассказа, с одной стороны, нежно любящая, а с другой – довольно молодая и наивная, в рассказе Э. Дрейцера не повзрослела морально – она оказалась наивной, мечтательной девочкой, по словам автора, даже несколько инфантильной. Ее непонимание ситуации, жалобы на скуку, полная погруженность в свой внутренний мир не могли не раздражать того, кто ради нее порвал со всем своим прошлым. Уход в работу и обретение в ней нового смысла были теми сигналами, которые говорят о начавшемся

кризисе отношений – постепенное разочарование и пресыщение, казалось, в этой ситуации будет неизбежным. Оно и произошло: во второй части рассказа, только в отличие от первой части вполне логичной и жизненной, «чеховской», разочарование показано с нарастающим гротеском, начиная от отъезда Анны Сергеевны в С. и повторной встречи в театре и заканчивая актом любви в номере ялтинской гостиницы, после которой герои разошлись разными дорогами, как будто начисто забыли о существовании друг друга. Попытка «дописать» счастливый конец одной из самых романтических чеховских драм окончилась неудачей. И, хотя она отражает авторское видение известной истории, нельзя не согласиться с тем, что такое представление о развитии отношений вполне реалистично. Возможно, именно поэтому Антон Павлович поставил точку на том месте, где «обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко», так как это «далеко» могло обернуться очень грустным финалом, намного трагичнее, чем предложенный Э. Дрейцером постмодернистский конец истории дамы с собачкой.

Рассказ «Дама с собачкой» Сергея Солоуха – один из двенадцати в сборнике «Картинки», каждый из рассказов имеет явные отсылки к чеховским произведениям, в точности копируя их названия: «Душечка», «Человек в футляре», «Дом с мезонином», «Архиерей», «Ионыч» и др. Однако герои рассказов, место действия, сюжет – оригинальные, не заимствованные. Общими с претекстом в рассказе «Дама с собачкой» Солоуха являются наличие у девушки собаки (только в этой истории рыжего пекинеса) и ее отдых на курорте (но не в Ялте, а в сибирском доме отдыха «Кедрач»). Тема любви ощущается скрыто: девушка-студентка ждет свидания с десятиклассником Женей, который по ее просьбе ведет с собой друга Алешу. Для двух мальчиков безымянная девушка скорее объект романтической подростковой увлеченности, на это указывает и идеализация ими безымянной девушки – она дочь большого начальника, обладает какими-то тайными знаниями, своенравна и смела в выражении своих желаний. Хотя сюжет и язык повествования не связан с чеховским произведением, кроме

цитации в заглавии, общее впечатление от рассказа позволяет согласиться с точкой зрения Е. В. Михиной, подметившей заимствование не в стилизации и переиначивании известного сюжета, а в общем мировидении и поэтике.

Так, романтическая атмосфера рассказа, создаваемая за счет описания чувств и состояния героев («робеющего до ямочек смущения детского на щечках»), ожидания встречи с «таким дурацким нетерпением»; сам стиль повествования, объективный, безоценочный; лаконичная, но яркая характеристика героев по ходу повествования при помощи указания на детали («хорошенькая барышня в коротком летнем сарафане», «блондин в короткой курточке и тряпичных джинсах, его мама работает в этом самом доме отдыха “Кедрач” врачом, и он, конечно, рискует куда больше») являются отличительными чертами чеховского стиля изложения. Ясность и простота изложения, цельная картина описываемой действительности, состоящей из множества деталей, как будто подмеченных взглядом незримо присутствующего автора, поэтизация картин природы («на мелких камешках обочины ждут каблуков стрекозы неодушевленной пыли», «синие звездочки железяки пруда уже поблескивают внизу сквозь вечернюю прозрачность озона между стволов») – это стилеобразующие детали, характерные и для произведений А. П. Чехова. В отличие от «Дамы с собачкой» Э. Дрейцера, в рассказе С. Солоуха нельзя выделить отдельные аллюзивные цепочки, имитирующие стиль автора: аллюзивность находится на другом слое интертекстуального взаимодействия и органично вплетена во весь повествовательный текст. Е. В. Михина считает присутствие чеховского претекста в названиях С. Солоуха «сильным притяжением современного автора к писателю-классику» [Михина 2008: 104]. Она говорит о «глубинной интертекстуальности» [Там же] творчества Солоуха, что можно рассматривать и как своеобразное «ученичество» современного писателя при создании структурной и стилевой организации текста у известного классика. Вместе с тем С. Солоуху присущ собственный, яркий метафоричный стиль изложения, разнящийся с чеховским, а также немного иное авторское

мировосприятие: в его рассказах явно ощущается романтический настрой юности, свежесть только пробуждающихся чувств, подростковый максимализм и идеализация; все это делает произведения и литературных героев Солоуха особенными.

Рассказ «Большая дама с маленькой собачкой» Людмилы Улицкой из сборника «Люди нашего царя» содержит в себе свойственные творчеству писательницы в целом некую метафоричность и аллюзивность со многими классическими произведениями, причем метафора у Людмилы Улицкой часто становится способом выстраивания сюжета и художественного замысла произведения.

О. В. Сизых полагает, что в рассказе «Большая дама с маленькой собачкой», содержится скрытая демонстрация изменения традиционных семейных ролей в современном российском обществе путем создания образа «большой дамы»; этот образ является ментальной метафорой современного образа русской женщины, противопоставляемого типу нежной и милой Анны Сергеевны, жившей на рубеже XIX–XX вв. [Сизых 2017]. Для этой цели Л. Улицкая использует прием антитезы и портретирования, с самых первых фраз своего рассказа создавая впечатление о героине как об антиподе чеховской женщины (табл.4).

Таблица 4

## Характеристики героинь в рассказах А. П. Чехова и Л. Улицкой

А. П. Чехов «Дама с собачкой»	Л. Улицкая «Большая дама с маленькой собачкой»
<i>Анна</i> Сергеевна (с именем Анна связываются грациозность, милотовидность; благодать, милостивость).	<i>Татьяна</i> Сергеевна (с именем Татьяна связываются качества твердости, властности, Татьяна – «устроительница», «учредительница» (организатор).
«...он вспомнил, что она еще так	«Она уже <i>вышла на пенсию</i> »

<p><i>недавно была институткой</i>, училась» [Чехов 1974—1983: 130].</p>	<p>[Улицкая 2016: 224].</p>
<p>«...<i>невысокого</i> <i>роста</i> <i>блондинка</i>» [Там же: 128]. «Вспомнил он ее <i>тонкую</i>, <i>слабую</i> шею, красивые, <i>серые глаза</i>» [Там же: 130].</p>	<p>«...“<i>большая</i>”, высокая <i>брюнетка</i> с казачьей “лошадиной” фигурой, ... чувствовалось присутствие татарской крови: <i>карие глаза</i> <i>враскос</i>, ... некоторая излишняя <i>скуластость очень красивого лица</i>» [Там же: 223].</p>
<p>«...маленькая женщина, ничем не замечательная» [Там же: 139].</p>	<p>высокая, красивая, которая даже выйдя на пенсию «все еще имела в театре некоторое влияние» [Там же].</p>
<p>трогательная, наивная, скромная, в облике даже «есть что-то жалкое»</p>	<p>требовательная, высокомерная, смелая</p>
<p><i>белый</i> шпиц (кличка не упоминается), порода собаки произносится в мужском роде</p>	<p>«Чуча была <i>черненькая</i>, длинная и веселая девочка, находящаяся в близком родстве со знаменитой Кляксой великого клоуна Карандаша» [Там же: 226].</p>

Название «Большая дама с маленькой собачкой» создает сразу параллель с чеховским претекстом, при этом оно отсылает нас не только к «Даме с собачкой», но к чеховскому рассказу «Толстый и тонкий» благодаря приему антитезы – в данном случае противопоставления характеристик: *большая* (дама) – *маленькая* (собачка). В самом начале рассказа мы видим полемический диалог с классиком: представления о характерных признаках чеховской дамы вступают в противоречие

с нарисованным Улицкой антиподом. С одной стороны, такой прием обусловлен постмодернистской игрой с классическим текстом, с другой – требованием реализма, поскольку автор рисует вполне реалистичный портрет современной женщины: властной, твердой характером, которая сама крутит романы и получает от этого дополнительные выгоды. Рассуждая об эволюции женских образов – от мягкой Анны XIX века до расчетливой Татьяны века XX – можно сделать выводы об изменении в представлениях общества о роли женщины. Отношения персонажей в произведениях Чехова как мужчины-писателя демонстрируют доминирование мужчины: Гуров становится инициатором всех действий в романе, как начала отношений, так и их продолжения. Анна Сергеевна подчиняется ему. У Людмилы Улицкой полоролевые модели поведения показаны совсем иначе: она описывает биографию женщины, и ведущая роль в ее рассказе принадлежит женскому персонажу. Татьяна с легкостью управляет мужчинами, как мужем, так и начальником, романы с главными режиссерами обеспечивают Татьяне Сергеевне роли и должности в театре, и даже после выхода на пенсию она продолжает влиять на жизнь театра через мужа. Таким образом, Улицкая как будто подчеркивает и духовную, и временную разницу между своей героиней и чеховской.

Т. Скокова отмечает сходство с творчеством Чехова и, возможно, заимствование Улицкой ряда художественных приемов описания героев (особое внимание к деталям, наличие подтекста) [Скокова 2010: 16]. Создавая характеры, Л. Улицкая обращается к эстетике намеков и деталей, разработанной А. Чеховым. Ей важно показать внутренние качества героя через его внешние характеристики. Средством достижения данного эффекта является детализация портрета. Нередко для изображения портрета персонажа Чехов использовал прием, названный А. Кубасовым анимализацией, суть которого состоит «в придании герою скрытого или явного сходства с животным, птицей, насекомым» [Кубасов 1990: 46–47].

Так, образ «большой дамы», в котором много от лошади и львицы, можно рассматривать как аллюзию на чеховский анимализм.

С самого начала рассказа мы видим противопоставление портретов «дам»: с одной стороны, мягкая, наивная и нежная блондинка, с другой – волевая, яркая брюнетка с татарскими чертами лица, «горская кровь», «казацкая порода». Подчеркивается массивность фигуры Татьяны Сергеевны, ее сходство с лошадью. «Дама» Татьяна уже в годах и на пенсии. Ей приписывается роман с А. Блоком, это позволяет нам понять, что родилась она в начале 20 века. У Чехова напротив, «дама» Анна – юная, бывшая институтка, в первый раз совершившая выезд на курорт без сопровождения взрослых.

Образ собачки в обоих произведениях тоже интересен существенными различиями. В чеховском рассказе первый взгляд был брошен Гуровым на внешний облик женщины: «Её выражение, походка, платье, причёска» [Чехов 1974—1983: 129]. Собака была неотъемлемой частью образа дамы: шпиц сопровождал ее повсюду на курорте и позволил Гурову «опознать» дом Анны Сергеевны в городе С. У читателя чеховского рассказа складывается стойкое убеждение, что изображаемая им женщина – настоящая дама: она обладает изящной походкой, красивой фигурой и обаянием, и собачка у неё – чистопородный белый шпиц.

У Улицкой эпитеты-антонимы «большая» дама и «маленькая» собачка создают явно ироничное отношение к героине: в отличие от Анны Сергеевны «большая», с «лошадиной фигурой» дама уже лишена изящности; у чеховской героини собака чистопородная, а у «большой дамы» Татьяны Сергеевны – дворняжка Чуча, «чёрненькая, длинная и весёлая девочка, находящаяся в близком родстве со знаменитой Кляксой великого клоуна Карандаша» [Улицкая 2016: 226]. Автор создает явно гротескный образ «дамы» Татьяны Сергеевны, но не переходит границы, не делает из ее образа шарж, как это происходит в рассказе Петрушевской «Дама с собаками».

Есть в изображении «большой дамы» намек на «футлярную жизнь». Татьяна Сергеевна, не завоевав славы как актриса, создаёт театр в своей жизни. Она управляет действиями мужа, влияя на него напрямую, а действиями труппы через третьих лиц, дистанционно. Страсть к контролю – всего один из признаков страха чего-то неизвестного, оттого ради обретения собственного спокойствия Татьяна Сергеевна активно вмешивается в жизнь других. Тщательное создание ею своего образа перед выходом в свет напоминает вхождение в образ актрисы – вот только героиня не актриса. Такое поведение тоже говорит о потребности в психологической защите, создании «панциря». Позже, заболев, «дама» ограничивает свое жизненное пространство одной квартирой, никуда не выходит – и это тоже попытка спрятаться в своем футляре.

Интересны в этом рассказе и второстепенные персонажи. Кроткая и исполнительная Веточка, которая как раз похожа на чеховскую барышню, становится образом, антагонистичным образу Татьяны. Но в силу возраста и покладистого характера она полностью находится под влиянием властной дамы, пока не получает «освобождение» после ее смерти. Однако со временем благодаря своему труду и терпению Веточка тоже добивается успеха в жизни, показав, что за внешней мягкостью может скрываться упорный и твердый характер. Таким образом, преобразование характера, не затронувшее Татьяну, все же происходит у другой героини и вполне верится, что взрослая Вета уже будет в силах сопротивляться попыткам давления и манипулирования ею.

Собачка Чуча – черненькая дворняжка, органично соответствует образу Татьяны Сергеевны. Получив «в наследство» этот «чеховский атрибут», Татьяна Сергеевна очень привязалась к животному. У Чехова шпиц просто сопровождает даму на прогулках и живет в ее доме (хотя с его помощью Гуров и опознал дом Анны Сергеевны), главное событие в жизни Анны – это любовь к Гурову. У Людмилы Улицкой, наоборот, Чуча занимает слишком много для обычного домашнего питомца личного пространства, а муж

воспринимается как приложение к даме. После смерти собаки умирает и сама хозяйка, то есть связь «дама – собачка» здесь намного сильнее. Но даже при всей симпатии к собачке Татьяна Сергеевна не испытывает глубокого чувства потери, относится довольно спокойно к ее смерти, тоже происходит и в отношениях с Ветой: после многих лет знакомства они не становятся более глубокими. И собачка, и покорная Вета – просто свита для «большой дамы», воспринимаемая ею самой как нечто необходимое в быту, полезное и вносящее какое-то развлечение в ее жизнь; чистой и искренней любви эта дама не испытывает, демонстрируя лишь актерство и искусственность в отношениях с окружающими. Наверное, поэтому показательно и иронично выглядит ее отпевание в храме Ильи Обыденного: какой бы внешне яркой не выглядела героиня, ничего особенного про ее жизнь сказать нельзя.

Если Э. Дрейцер, С. Солоух и Л. Улицкая сознательно использовали прием интертекстуальности, связь их рассказов с чеховским произведением распознается сразу, то в рассказе В. Токаревой «Антон, надень ботинки!» эта связь является скрытой и реминисценции с рассказом «Дама с собачкой» могут даже быть не распознаны читательской аудиторией. Из объективно сходных признаков можно выявить, во-первых, общую фабулу произведения: супружеская измена на отдыхе (главной героине, Лене Новожиловой, командировка нужна для встряски и в какой-то степени для душевной передышки, поэтому, хотя формально поездка рабочая, по сути она воспринималась как отдых); во-вторых, тип главного героя – немолодого (пятьдесят лет) фотографа Елисеева (его, как и Гурова, автор часто называет по фамилии), любимца женщин, который, впрочем, склонен их цинично использовать в своих целях и частенько изменять своим женам, ср.: описания обоих героев (табл. 5).

Таблица 5

## Характерные черты Гурова и Елисеева

А. П. Чехов «Дама с собачкой»	В. Токарева «Антон, надень ботинки!»
<p><i>«В обществе мужчин ему было скучно; не по себе, с ними он был неразговорчив, холоден, но когда находился среди женщин, то чувствовал себя свободно и знал, о чем говорить с ними и как держать себя; и даже молчать с ними ему было легко. В его наружности, в характере, во всей его натуре было что-то привлекательное, неуловимое, что располагало к нему женщин, манило их»</i> [Чехов 1974—1983: 129].</p>	<p><i>«Елисеев больше любил женщин. Женщины его понимали. Он мог лежать пьяный, в соплях, а они говорили, что он изысканный, необыкновенный, хрупкий гений»</i> [Токарева 2015: 125].</p>

В описании главной героини, Елены Новожиловой, можно обнаружить как сходные черты с Анной Сергеевной, например, мягкость, целомудренность, некоторый пессимизм в восприятии происходящих в ее жизни событий, поведенческую покорность, серьезное отношение к любви, так и противоположные: у героинь разный возраст, разные характеры и обстоятельства жизни (у Елены умер муж, она фактически свободна, но сильно эмоционально подавлена). Елена – более зрелая женщина, тип женщины-«мамочки», которой нужен кто-то, о ком можно заботиться, «мужчина-ребенок, со сломанным пальцем и головной болью», в то время как юная Анна, скорее, представляет собой тип «папиной дочки», о чем свидетельствует ее нерешительность (любит одного, живет с другим, не в силах сама разрешить этот конфликт), несамостоятельность в принятии

решений, большая разница в возрасте с Гуровым. Любовный треугольник, в который попала Елена Новожилова, внешне похож на чеховский: она относится к проявлениям чувств очень серьезно, а для Елисеева это способ расслабиться и получить удовольствие. Дальнейшее развитие сюжета, впрочем, теряет свое сходство с классическим текстом и становится больше похожим на женский роман: разрыв отношений, ее попытка самоубийства и наконец – принятие ситуации и обретение спокойствия. В целом, несмотря на трагичность событий для Елены, этот короткий роман принес ей пользу, вырвал ее из анабиозного состояния, заставил переосмыслить произошедшее, «отпустить» умершего мужа, увидеть ценность собственной жизни.

Как представитель направления женской прозы и автор, пишущий для определенной целевой аудитории о тех проблемах, которые эту аудиторию волнуют (взаимоотношения в семье, сложные жизненные ситуации и др.), и о женской судьбе в целом, Виктория Токарева не может занимать отстраненную позицию – ее сочувствие целиком на стороне женских персонажей. Это обусловлено характером жанра – женская проза эмпатийна по своей природе, умение сопереживать другому – одна из составляющих успеха женских авторов. Они моделируют ситуации, в которых женщине приходится жить и действовать определенным образом: реагировать или нет на знаки внимания мужчин, отвечать за последствия отношений с сильным полом, при этом важно, что мужские фигуры в произведениях обычно относятся к внешнему окружению женщины. В рассказе Токаревой основное внимание уделено главной героине, Елене, тому, что она чувствует, о чем думает, почему совершает те или иные поступки. Характер и мысли мужчины показаны в той мере, в какой они помогают создать у читателей представление о его личности, но главным образом в контексте отношений с героиней. У Чехова мы видим обратное: мысли и чувства Гурова пронизывают все повествования, а о чувствах Анны Сергеевны мы можем судить лишь по внешним признакам ее поведения: вот она испугалась при встрече в театре, вот она заплакала, вот она пытается высказать, как ей

нехорошо на душе после поступка аморального, с точки зрения тех принципов, в которых была воспитана. Сравнительный анализ женской и мужской прозы может быть отдельным предметом исследования. У Токаревой обращение к Чехову, копирование фабулы вполне возможно осуществляются сознательно, но интерпретация истории и язык изложения являются собственными, авторскими. Исследователи творчества В. Токаревой: Р. Вейли [Вейли 1993], Н. А. Фатеева [Фатеева 2000], С. Чупринин [Чупринин 1984] и др. – указывают на афористичность ее языкового стиля, использование разнообразных пословиц, поговорок, цитат, ее собственных авторских афоризмов, которые представляют собой некое резюме описываемой в книге ситуации или героя, представляя собой форму авторской оценки происходящего. И если в рассказе Токаревой Елена вызывает сочувствие и понимание, хотя автор не дает ее состоянию видимых оценок, то мужской персонаж в течение всего повествования наделяется совсем не лестными характеристиками: «пьяница и еврей», «бабник, пьяница и пошляк», «старый козел, а туда же...», «плесень», «замшелый пен» и др. Следовательно, пятидневный роман у пары, мужчина в которой имеет такие исходные характеристики, не мог стать результатом высокого, светлого и крепкого чувства. Подобные оценки не были свойственны Чехову, потому, возможно, заключение рассказа звучит как полемика с Чеховым, имя которого вынесено в заглавие, а призыв «одень ботинки» становится эфемистичной фразой, в прямом значении используемой как призыв «Хватит дурить, веди себя разумно!». Разумность поведения спасает Елену от отчаяния – критичный взгляд на объект своего обожания лишает ее последних иллюзий и позволяет спокойно, без сожалений, закрыть эту страницу своей жизни. Иносказательно можно адресовать эту фразу, вынесенную в заглавие, и Чехову: «Антон, хватит мечтать, ну разве такое возможно?». Примечателен тот факт, что женские версии историй про «даму с собачкой» описывают синусоиду, начинаясь с минуса (женщине одиноко, плохо, скучно), затем переходя в плюс (встреча с мужчиной,

кратковременное счастье в любви) и снова минус (разочарование, потеря, возвращение к предыдущему состоянию унылой одинокой жизни). Эта модель характерна не только для творчества Токаревой, но и для произведений Петрушевской и Рубиной.

Размышление-эссе Татьяны Толстой «Любовь и море» – еще одна из рецепций на чеховское произведение. Ее текст наполнен цитатами из первоисточника, но между ними вплетены размышления писательницы на тему любви, главное содержание которых можно охарактеризовать возникающими вопросами: «Почему так жестоко? Почему так печально показана любовь? Неужели так уж необходимо показывать боль, смерть, страдания?». Проникновенный и задумчивый тон Татьяны Толстой, сделанный ею собственный анализ «того, что хотел сказать Чехов», интертекстуальный диалог с классиком заполняют все пространство произведения. В отличие от рассказов авторов, применявших постмодернистские приемы (Сорокин, Костенко), в эссе Толстой цитация оригинального источника и собственные мысли сплетены в единый стилистический текст, выглядящий очень органично. Здесь нет экспериментов с формой текста: Татьяна Толстая пытается экспериментировать с самой идеей бессмертного творения. Разбив текст «Дамы с собачкой» на отрезки, писательница поочередно углубляется в каждый из них, и каждый ей кажется ключом к скрытому внутреннему смыслу произведения. Размышляя на тему любви Гурова и Анны Сергеевны и пытаясь найти тайные подсказки в чеховском тексте, она приглашает и читателя присоединиться к внутреннему диалогу с Чеховым.

Вступление начинается с небольшой интриги: «в чеховском рассказе ... есть загадочный пассаж» [Толстая 2007: 26]. Далее цитируется сам чеховский текст: красочное описание природы Ореанды и мысли, посетившие героя рассказа, о вечности и красоте, о морали человеческих поступков: «в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия,

о своем человеческом достоинстве» [Там же: 27]. Затем, минуя детали, Толстая переносится к чувствам Гурова при расставании с Анной Сергеевной, а потом – к его чувствам в Москве, – и здесь закономерно возникает вопрос «Как это все могло произойти?». Ее видение рассказа удивительно совпадает с известной, открытой чеховедом В. Б. Катаевым, формулой творчества Чехова «казалось – оказалось» [Катаев 1979].

Сначала Гуров планировал непродолжительный курортный роман с Анной Сергеевной, к которой не испытывал иных чувств, кроме поверхностного интереса («Что-то в ней есть жалкое все-таки» [Чехов 1974—1983: 130]). Даже мысли, посетившие его в Ореанде, не оставляют заметного следа в душе – вскоре по приезде в Москву его «недавняя поездка и места, в которых он был, утерали для него всё очарование» [Там же: 136]. Однако проходит еще какое-то время, и мы видим трансформацию героя: осознание и принятие любви, смену представлений и внутренних убеждений, появление другого смысла жизни. Особенность чеховского хронотопа в оригинальном тексте такова, что мысли о высоком и возвышенном перемежаются с обычными ежедневными делами, работой, чтением газет. И вроде было вдохновение и высокие мысли, а все начало стираться, забываться уже при прощании у поезда. Собственно, все так, как это происходит у обычных людей в реальной жизни, – здесь, надо признать, Чехов безжалостно правдив. Однако Татьяна Толстая (и здесь она находится немного в оппозиции к Дрейцеру) выбрала из претекста самые возвышенные фразы, собрав их воедино для своей полемики с Чеховым о любви (в том представлении, как она сама ее видит), «просеяв», как через сито, все грязное, обыденное, мерзкое – арбуз, осетрину с душком и прочие пошлости жизни. Рассказ о любви и море получился слишком идеализированным и далеким от реальности и настоящего Чехова, как и попытки Дрейцера «приделать» классике «хвост» мыльной оперы. При этом мечтательность и чистота содержания вместе с изящностью речи делают рассказ Толстой довольно интересным. Изящный диалог двух текстов – чеховского и авторского –

удивительно гармоничен. Возможно, потому что стилистика обоих авторов близка друг другу, а перемежающиеся друг с другом отрывки текстов примерно равны по объему и сходны по содержанию. Сплав этих текстов дает очень интересный синергетический эффект. При этом нет ощущения чего-то чужеродного, несмотря на то, что авторские стили А. П. Чехова и Татьяны Толстой значительно различаются. Например, для Толстой привычны синтаксические повторы и параллели, аллитерации, которые порождают поэтическую интонацию текста [Михина 2011]. Язык Татьяны Толстой «фактурный», у нее «замечательная манера словесной лепки окружающего мира» [Шалюгин], причем эмоционально-зрительная окраска создается для всех деталей, даже вторичных и малозначимых. Чеховский стиль выверенно-точный, у него каждая описанная деталь несет свою нагрузку, свое значение. Достаточно почитать письма к Елене Шавровой [Паперный 2002: 144–145] и Ольге Леонардовне [Там же: 242–244], чтобы понять, как тщательно отбирает, вычищает он текст. Каждая деталь имеет значение, нет ничего лишнего. Возьмемся предположить, что именно эта глубина и продуманность малейших деталей привлекла Татьяну Толстую. В интервью она дает такую характеристику чеховскому литературному наследию и авторскому стилю: «Чехов как писатель – это что-то невероятное. У него был какой-то период, когда просто он вообще стал богом, просто богом. А его все на социальное понимают, хотят в нем видеть разные социальные вещи, что прекрасно, этого тоже полно. Этот этаж уже весь обхожен, а Чехов метафизический – нехоженный. Поэтому написать хочется» [Нехоженный Чехов...].

Развивая свою мысль, Татьяна Толстая говорит об обнаруженных ею аллегорических деталях в рассказе Чехова «Дама с собачкой» (которых там, действительно, очень много) и его творчестве в целом: «Я посмотрела всё, что про Чехова было написано, и поспрашивала людей, которые занимаются Чеховым. Не слышали, про это вроде не писали. Вот на этот уровень не ходили, ходили на другие уровни понимания Чехова, а у него ещё и вот этот

есть. А ведь его никто не может ухватить, чтобы понять его стилистику, потому что он такой стилист, который ускользает от понимания. Как он это делает?» [Там же]. Глубинные пласты в чеховских произведениях, которые увидела Татьяна Толстая, создают «загадку» творчества Чехова, по ее образному выражению, это небольшой детектив: там ключи найдешь, а здесь – замочек к ним [Там же].

Существуют ли в действительности «скрытые», еще неизученные, пласты в творчестве Антона Павловича Чехова? Нам думается, что несомненно. Какие-то озарения, догадки со временем приведут к новым уровням понимания его текстов. Возможно, где-то они будут ошибочные, но попытки поиска нового в известных нам текстах – это очень увлекательное занятие. Легкое романтическое эссе Татьяны Толстой на тему вечной любви и моря этому яркий пример.

Что же привлекло Татьяну Толстую конкретно в рассказе «Дама с собачкой»? Во-первых, *преображение* героев под влиянием той необъяснимой силы, которая превратила стареющего ловеласа в любящего зрелого мужчину. Случилось настоящее чудо – это понимают все, кто читает рассказ. Схема строится следующим образом: «Это произошло и это было чудесно» – «А как это начиналось? Как вообще могло такое произойти?» – «А что с ними будет дальше? Умрет любовь или останется жить?». Окончание имеет несколько пессимистичный оттенок: Чехов не дал указаний по поводу дальнейшей судьбы героев, сказав только напоследок, что «до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» [Чехов 1974—1983: 143].

Совсем другой отсчет времени, отведенный любовной истории, мы наблюдаем у Людмилы Петрушевской. Паратекстуально с чеховским произведением «Дама с собачкой» связан ее рассказ с почти идентичным названием «Дама с собаками». Огрубление слова «собачка» в заглавии уже задает иной настрой произведению, а начало его: «Она уже умерла, и он уже умер, кончился их безобразный роман, и, что интересно, он кончился задолго

до их смерти» [Петрушевская 2001: 91] шокирует, особенно в сопоставлении с чеховским (примеры сопоставления см. в табл. 6).

Таблица 6

Примеры интертекстуальных связей в произведениях  
А. П. Чехова и Л. Петрушевской

А. П. Чехов «Дама с собачкой»	Л. Петрушевская «Дама с собаками»
«Для него было очевидно, что эта <i>их любовь кончится еще не скоро, неизвестно когда</i> » [Чехов 1974—1983: 142].	«Она уже умерла, и он уже умер, <i>кончился их безобразный роман</i> , и, что интересно, <i>он кончился задолго до их смерти</i> » [Петрушевская 2001: 91].
«...на набережной появилось <i>новое лицо, ее никто не знал</i> ; и называли просто дама с собачкой» [Там же: 128].	«... <i>о ней здесь жила старая память</i> » [Там же].
«Анна Сергеевна была трогательна, от нее веяло <i>чистой</i> порядочной, наивной, мало жившей женщины» [Там же: 132].	«...так разительно она сама напоминала <i>трепаное, рваное животное</i> , какое-то гонимое» [Там же: 92].
«Одетая в его любимое <i>серое платье</i> » [Там же: 142].	«...с ее <i>яркими одеждами, бижутерией, дикой косметикой</i> » [Там же: 94].
«...за нею бежал <i>белый</i> шпиц» [Там же: 128].	«Она неоднократно появлялась, неся какую-то низменную, <i>грязную</i> , явно не в своей тарелке находящуюся постороннюю и сконфуженную собаку» [Там же: 92].

Рассказ Петрушевской строится в соответствии с принципом зеркальной симметрии по отношению к оригиналу: все, что «чисто», «порядочно» и «молодо» в чеховском рассказе, у Петрушевской уже «грязно», «оборванно» и «старо». В каком-то смысле это противопоставление в стиле «толстый-тонкий» мы уже наблюдали у Л. Улицкой, но если у первой игра с претекстом заключалась в изображении иных черт характера, то у Петрушевской это не игра, а фаталистический спор. Если у Чехова любовь зарождается, то у Петрушевской все уже умерло. Судьбу героини она описывает беспощадно и жестко. Интересно, что у ее героев нет имен – только «он», «она», «они»; нет указания на место действия. Нет географических, временных и календарных признаков, нет ничего: ее «дама» умерла еще в самом начале произведения, и про нее никто и ничего не помнит, кроме нескольких диких выходов. Эти несколько эпизодов рисуют картину не самой лучшей жизни, несчастной и разбитой, почти «собачьей»; даже с любимым дама жила как «кошка с собакой», и, несмотря на ее заботу о дворняжках, которых она подбирала и кормила, после ее смерти «ни одна собака ее не пожалела». Таков постмодернистский стиль Л. Петрушевской: отрицание любви, тем более красивой и долговечной, сведение всего к негативу, шаржу и гротеску.

Еще один рассказ Л. Петрушевской, имеющий интертекстуальную связь с чеховской «Дамой с собачкой», называется «С горы». Это рассказ-аллюзия. Через внешнее сюжетное сходство (встретились на отдыхе в курортном городке вдали от своих семей два типичных персонажа, влюбились и, когда пришло время уезжать, расстались) мы можем снова увидеть чеховскую формулу «казалось – оказалось». Начало рассказа гротескно: преувеличенно грубовато-пошлое, с нотками презрения изображение внешности героев («вся красота, как говорится, из аптеки рупь двадцать баночка» [Петрушевская 1998: 9]), их поведения (сравнение с собачьей свадьбой, самцами, хохот героини как способ привлечь самцов: «Она, эта всеобщая Кармен, хохочет, но не так грубо, как можно

предположить, не залиvisto с подвизгом, на манер пьяной веселой бабенки, которая зовет и зовет всех кого ни попадя, всю округу, ибо смех есть их призывный вой. Кармен же хохочет коротко и приглушенно, не слишком явно, не двадцать же человек собирать, и так многовато уже» [Там же: 10]), мотивов («этот последний явно с надеждой выпить по такому случаю» [Там же]). Характеристики, которыми автор «награждает» своих героев, соответствуют общему впечатлению от рассказа: сравнение с поведением животных, собак («самец», «собачья свадьба») и лагерный жаргонизм («они уже семейники (так называют в лагерных зонах однополые пары, ведущие общее хозяйство)» [Там же]), казалось бы, совершенно обесценивают курортные отношения встретившихся сторон. Однако происходящее с парой преобразование меняет тон повествования: героиня, влюбившись, «поутихнув, приобрела мягкость и некий золотой ореол», «глаза посветлели и просияли». Теперь она и он описываются в положительных тонах: «Стройненькая, ладная, не хуже никакой кинозвезды, наша Кармен вся светилась любовью, жалостью», «чудесная пара», «золотая блондинка, и ее верный муж» [Там же: 11]. Интересен момент, когда толпа отдыхающих, обычная, пошловатая, из такого же теста, из какого изначально «лепились» герои, «отбраковывает» влюбленную пару, словно они нарушили какие-то общие правила игры и, выделившись, стали существовать уже вне ее. Противопоставление «золотистой чудесной пары» остальной толпе – «эгоистические свинюшки, рыла», которые «бестолково топчутся» на пляже, на контрасте с которыми показана та могучая сила преобразования, которая может изменить обычную «сучонку» и «самца» до состояния любящих друг друга мужчины и женщины.

Окончание рассказа такое же, как у Чехова: герои расстались, но их ждут еще впереди долгие дни тоски, письма до востребования и переговорные пункты с оплаченными минутами. Само описание концовки двояко: снова возвращается пошловатый житейский тон («и будут плакать и что-то кричать *ровно десять минут, сколько он заказал и оплатил*

(выделено нами. – *Ш. Ч.*), как тогда, летом, когда было оплачено ровно двадцать четыре дня» [Там же]), а ему вторит другой, более теплый и душевный («Они будут кричать и плакать, обманутые иллюзией отдыха, вечным светом рая, соблазненные и покинутые») [Там же]. Герои лучше не стали, они такие же продукты своей среды: с выжженными волосами, дешево-пошловатой одеждой и манерами. И любовь их обречена, потому что редкие встречи героев зависят от материальных условий: купленных путевок, билетов, оплаченных счетов за телефон. Созданное в рассказе ощущение зависимости хрупкого духовного мира от материального мы полагаем свидетельствует не об обесценивании автором любви, а об его мироощущении. Как у Чехова, после поездки в Ореанду Гуров не изменился и продолжал вести прежний образ жизни, даже забыл о прошедшем романе, так и в своем рассказе Петрушевская не видит способа переломить житейскую ситуацию. Но если у Чехова рассказ заканчивается описанием преобразования героев, обретения ими любви, желания соединить свои жизни, поэтому у читателя остается хоть какая-то надежда, то у Петрушевской в окончании рассказа содержится приговор: у любящей пары из простой рабочей среды нет возможности оплачивать поездки друг к другу, телефонные звонки, скрывать такие расходы от своей семьи. У них нет будущего, заключает она. И чувствуется ее жалость по отношению к героям: они несчастные, «соблазненные и покинутые», «обманутые», обреченные «кричать и плакать», потому что больше ничего им не остается. В конце их жизни маячит призрак той «дамы с собаками», любовь которой умерла еще задолго до ее физической смерти.

### **2.3. Современная интерпретация темы «человека в футляре» на примере циклов рассказов Ю. Буйды, В. Пьецуха и рассказа Т. Толстой «Петерс»**

Среди современных писателей, обращающихся к творчеству А. П. Чехова, эти три автора отличаются тем, что посвятили Чехову не одно и не два, а целые циклы произведений. В 1999 году Юрий Буйда опубликовал в журнале «Новый Мир» «Рассказы о любви», отдаленно напоминающие чеховский цикл из трех рассказов «Маленькая трилогия», в котором одним из самых известных является «Человек в футляре». Рассказ из трилогии Буйды – «Химич» – с первой до последней фразы перекликается с этим чеховским произведением: «Сергея Сергеевича Химича все считали очень нерешительным человеком, а некоторые вдобавок – человеком в футляре, вроде учителя Беликова из чеховского рассказа» [Буйда 2011: 453]. И действительно, ряд привычек Химича очень напоминают беликовские: «Из дома в школу он в любое время года ходил одним и тем же однажды выбранным путем, хотя значительная часть его была ужасно неудобна» [Там же], медлил перед тем, как открыть дверь или распечатать полученное письмо, пытаясь предугадать, какая новость, плохая или хорошая, в нем содержится, боялся заходить в незнакомые подвалы и на чердаки и, вообще, боялся всего нового, неизвестного ему. Но портрет Химича дополнен и другими подробностями: у него большое сердце, что сильно ограничивает его активность; он довольно добр и умен, начитан, но очень застенчив и раним. Веселая и харизматичная Ази, чем-то похожая на бойкую хохлушку Вареньку, восприняв вначале коллегу как чистый прототип «футляровщины» («Как бы чего не случилось, – подначивала его с улыбкой Ази», «Человек в футляре читает “Человека в футляре”?» [Там же: 454]), позже открывает в нем бездонную, интересную и по-своему храбрую душу. Финальная фраза Ази «...ненавижу вашего Чехова! Не-на-ви-жу!» [Там же: 460] заставляет

задуматься о том, верно ли мы видим и оцениваем поступки людей, не судим ли второпях, исходя из первого впечатления, не привыкли ли навешивать ярлыки и мыслить стереотипно.

Если «Химич» по сюжету, описанию героя и ссылкам на Чехова легко распознается как пастиш на чеховского «Человека в футляре», то остальные два рассказа из цикла практически не обнаруживают интертекстуальных связей с произведениями Чехова или же имеют очень скрытый подтекст. Склоняясь к варианту о наличии скрытого, глубинного общего подтекста этих произведений, мы предполагаем, что рассказ «Через «ФЭ» Ю. Буйды связан с рассказом А. П. Чехова «О любви», а «Одноногая жизнь одноногого мужчины» – соответственно, с «Крыжовником».

«Химич» затрагивает тему социализации человека, остальные два рассказа из трилогии посвящены в большей степени отношениям личного характера, любви простых мужчин к простым женщинам. Стремление показать жизнь обывательскую, мещанскую, возможно, сближало бы Юрия Буйду с Чеховым, однако у Антона Павловича в произведениях присутствуют описания представителей разных социальных групп населения России того времени, а у Буйды наблюдается склонность к изображению наиболее маргинализированных героев, гулящих, ругающихся матом, пьющих, вороватых, хамовитых. Срез социального слоя в трилогии Буйды показан как более-менее однородный, на фоне которого Иван Голубеф и Иван Соломенцев выделяются своей принципиальностью, начитанностью и образованностью, а также моральными принципами. Тем не менее, являясь частью той же социальной среды, что и окружающие их люди (соседи, коллеги), они влюбляются в доступных, беспринципных и аморальных женщин. Уже внешнее сравнение Машки Геббельс с Соломенцевым, Таньки с Иваном Голубефым говорит о серьезных различиях между мужскими идеализированными персонажами и подчеркнута непривлекательными – женскими. Однако непривлекательность женщин не мешает главным героям любить и быть любимыми, более того, в течение повествования их подруги

меняются: Машка начинает читать, осознает свою внешнюю привлекательность, наконец, влюбляется в Соломенцева, а Танька своей смертью как будто искупает грехи, и последняя ночь, проведенная с Иваном, становится своеобразной кульминацией их отношений. В чеховской же трилогии вполне успешные, культурные и образованные герои (чего только стоит решение Алехина вернуть долги своим непосильным трудом) не могут быть счастливы, поскольку тратят свою жизнь или на обретение собственного участка с кустами крыжовника, или на мучительное принятие решения, на сомнения в течение долгих лет. Чеховский Алехин, однозначно положительный, вызывающий симпатию и сочувствие, становится как бы антагонистом рыжего низкорослого горбуна Ивана Голубефа. В искренности чувств обоих персонажей сомневаться не приходится, однако в их поведении есть существенные отличия. Так, Голубеф, мало что имевший сам, готов просто дарить любовь и заботу обожаемой женщине (он подарил Татьяне букет и признался в любви в первый же день, но понял, что она его любить также не сможет), Алехин же молча страдал от любви к Анне Алексеевне, но не решался ей признаться в своих чувствах, хотя они проводили вместе много времени, Анна отвечала ему взаимностью и в городе о них ходили слухи. Голубеф старался защищать и оберегать Таньку, гулящую и пьяную, Алехин же боялся, сомневался («я рассуждал, я спрашивал себя, к чему может повести наша любовь, если у нас не хватит сил бороться с нею; <...> Она пошла бы за мной, но куда? Куда бы я мог увести ее? Другое дело, если бы у меня была красивая, интересная жизнь...» [Чехов 1974—1983: 72]) и мучил интеллигентную красавицу Анну, не давая ей возможности забыть его и не предлагая жизни рядом с собой. Бескорыстная открытая любовь Голубефа противопоставляется эгоистичной любви Алехина.

Скрытую полемичность с чеховскими героями можно наблюдать и в отношении их самореализации. И герои Чехова, и герои Буйды имели значимые цели в жизни, которые старались реализовывать. Но к концу повествования оказывалось, что предыдущая цель надоедала герою (Алехин)

или оказывалась ограниченной (брат Ивана Чимша-Гималайского). У Буйды герои раскрывают свой потенциал намного ярче. Иван Голубеф, переживший страшную драму в детстве, имеющий внешний физический дефект, обрел у горожан признание как художник-скульптор, обладающий даром изображать то, что в человеке заложено природой. Показательно, что работа Ивана – это одновременно его хобби и отдушина, она не наскучит никогда, герой просто живет ею. Иван Соломенцев, персонаж из другого рассказа, представляет собой тип мифологического героя, призванного бороться со злом несмотря на то, что он появился на свет с физическим уродством – одной ногой – и вся его жизнь была борьбой в мире «двуногих». К работе он относился с таким же рвением, и даже будучи простым сторожем делал ее лучше всех («Через неделю начальник отдела кадров предложил ему конторскую работу. – «Мужик ты грамотный, чего там!» – с зарплатой втрое выше, чем у сторожа» [Буйда 2011: 430]) и добровольно выполнял тайную миссию охранника города от фантастических чудовищ. Это призвание было предназначением Соломенцева, смыслом всей его жизни, ради защиты людей он готов был идти на смерть. И такая жизнь, в описании Буйды, намного лучше, чем жизнь обычного «счастливого» человека, который «днём ест, ночью спит, говорит свою чепуху, женится, старится, благодушно тащит на кладбище своих покойников» [Чехов 1974—1983: 86]. И резюме чеховского Ивана Ивановича о том, что если в жизни и есть смысл, то он не в обыденном счастье, а в том, чтобы «делать добро», перекликается с «рыцарским» кодексом Ивана Соломенцева.

Несмотря на мифологичность и своеобразный микс элементов фантастики с вполне реалистичными сюжетами, что сближает творчество Юрия Буйды скорее с Гоголем, стилистика все же напоминает чеховскую, строгую и лаконичную. Однако все остальное: изображение героев, странных, «не таких, как все», порой экзотичных, противостоящих остальному миру, несущих при этом какую-то исключительную миссию [см. об этом: Сорокина 2005]; сюжетные повороты, детали с намеками на сверхъестественное,

сочетание реалистичного и фантазийного открывают нам своеобразие авторского стиля Юрий Буйды. В целом его рассказы выдают скрытую полемику с Чеховым, основной смысл которой сводится к тому, что мир многовариантен и в нем много исключений: такой «человек в футляре», как Химич может быть по своему положительными и даже героическими персонажем; стремление Елены Засс из рассказа «Пятьдесят два буковых древа» жить замкнутой жизнью не означает душевную черствость, а является вынужденной стратегией выживания; простые люди могут иметь героические цели – охранять покой в мире, при этом имея совсем скромные ресурсы для этого; любовь возможна даже к падшей женщине, в которой любящий человек может распознать нежность, заботу, доброту и, не имея возможности быть с нею вместе как с супругой («Ну не выходить же вам за меня замуж, правда? Вы просто живите себе в свое удовольствие, и все, и мне этого довольно» [Буйда 2011: 443]), может дарить любовь и заботу, не сетуя на судьбу из-за отсутствия ответного чувства.

Интересно сравнить произведения современных писателей с точки зрения преломления темы чеховского «человека в футляре» на примере рассказов «Химич» Ю. Буйды и «Наш человек в футляре» В. Пьецуха. Оба текста, во-первых, имеют признаки классических постмодернистских произведений и поэтому представляют интерес для анализа в контексте данной работы, а во-вторых, каждый из них интересен своей идеей, развившейся из чеховского претекста.

В рассказе «Наш человек в футляре» современным двойником чеховского Беликова становится «футлярный человек» 80-х годов XX века. Сравнивая и противопоставляя «футлярных обитателей» настоящего и прошлого, Вячеслав Пьецух характеризует их так: «Беликов не знал, чего боялся и умер от оскорбления; учитель ... Серпеев отлично знал, чего он боялся, и умер оттого, что своих страхов не пережил» [Пьецух 1991: 151]. Пьецух трактует страх Беликова как иррациональный, не имеющий своего логического объяснения. В противовес ему современный жалкий учитель

русского языка и литературы имеет смелость преподавать ученикам темы, не включенные в школьную программу и из-за своей тематики кажущиеся провокационными, а после увольнения из школы – вести подобные занятия на дому. Изображая своего героя как «футлярного диссидента», который боится в основном общественного мнения, боится действовать вопреки неприемлемой для него системе, но все-таки действует, Пьецух, начав с выявления общих черт обоих персонажей (оба – учителя, оба одержимы внутренними страхами), в конце повести показывает явные отличия их друг от друга: советский «человек в футляре» оказывается по-своему смелым, не побоявшимся «мыслить иначе», и именно поэтому вызывает сочувствие и симпатии читателя. Чеховский Беликов, являясь порождением охранительной системы порядка и одновременно ее жертвой, вызывает совершенно обратные чувства, в том числе и ощущение, что его существование бессмысленно. Таким образом, опираясь на чеховский сюжет, Пьецух в то же время разрушает иллюзию похожести своего героя на классический прототип. Давая оценку этому произведению, следует, конечно, исходить из понимания, в какое время создавался данный текст: начало 80-х годов прошлого века ознаменовалось сломом советской парадигмы мышления, разрушением мифов и стереотипов, построенных литературой соцреализма. Критическое, оппозиционное отношение к ним и задало произведению главный, «идеологический» тон. Говоря о художественных качествах рассказа, следует отметить, что он, безусловно, проигрывает чеховскому, представляя, по выражению Е. Н. Петуховой, «сухой остаток» классического произведения: это сюжет-схема с таким же шаблоном-персонажем, который вызывает лишь рациональное понимание, но не подлинную, эмоциональную реакцию сопереживания [Петухова 2005: 40].

Юрий Буйда в рассказе-дискуссии «Химич» предложил свой вариант видения чеховского «футлярного человека». Этот рассказ более глубокий с точки зрения структуры и смысловых связей, в произведении присутствует несколько пластов. Ю. Буйда использует название, не связанное с чеховским

произведением, но в тексте открыто апеллирует к Чехову с целью разрушить стереотипные представления о «человеке в футляре», сложившиеся у многих читателей благодаря классику. Буйда в начале рассказа проводит параллель между чеховским героем и своим, но в течение рассказа противопоставляет их: Химич – антипод Беликова, он оказывается весьма тонким, ранимым человеком, которому, кстати, не чужды сильные чувства, любовь, ответственность, забота о семье. В силу особенностей своего характера интроверт-Химич предпочитает незаметную, уединенную жизнь, из-за чего получает от окружающих прозвище «человек в футляре». Рассказ Буйды – это протест, но не против самого Чехова, а против сложившихся в обществе стереотипов, почерпнутых из классических произведений и потому очень устойчивых. В своем рассказе Буйда обнажает зависимость сознания современного человека от литературных стереотипов и таким образом пытается бороться с «зашоренностью в мозгах».

В художественном плане рассказ Буйды вполне созвучен в начале чеховскому произведению по структуре, стилю, интонации. Однако развитие сюжета показывает читателю, что внешнее «футлярное» поведение может иметь другие внутренние причины: по мере «узнавания» Химича в сознании читателей происходит как бы трансформация заданного вначале образа главного героя в совершенно противоположный, вызывающий сочувствие и понимание. По мнению Е. Н. Петуховой, рассказ Буйды представляет редкий случай обыгрывания претекста без его иронического снижения [Там же: 64]. Более того, интеллектуальный и нравственный статус персонажа-двойника в «Химиче», наоборот, стал выше, что происходит довольно редко в постмодернистских произведениях. Чаще всего можно наблюдать дискредитацию ценностей художественного мира Чехова в системе координат современной действительности. Ю. Буйда продемонстрировал возможность творческого диалога с классическим произведением, используя при этом постмодернистские приемы в сочетании с собственным видением нравственных ценностей.

Еще одна социальная драма одиночества обнаруживается в произведении Татьяны Толстой. Ее рассказ «Петерс» производный по отношению к чеховскому «Человеку в футляре». Это история о «Петруше», который так же замкнут в самом себе, как чеховский Беликов. Рассказ – «женский» ответ Чехову, в котором рассматриваются проблемы воспитания, приводящие к ужасному, с точки зрения социализации и нормальной жизни, результату. Сюжет и портрет героя совершенно иные, нежели у Чехова, но при этом наблюдаются черты, указывающие на явную аллюзивность, например, в портрете – это тщательно закутанное горло и галоши, увлечение иностранным языком, а также маниакальная педантичность: «Он тщательно обмотал горло шарфом, чтобы не простудить гланды» [Толстая 2009: 537], «аккуратно вытирая рот, ел овощное и пил молочное» [Там же: 545], «крутил для себя гоголь-моголь, мыл и вытирал стакан, потом аккуратно ставил тапочки на ночной коврик, ложился в постель, вытягивал руки поверх одеяла и лежал» [Там же: 534]. Думается, что фрагмент с галошами был добавлен Татьяной Толстой специально: это эксплицитная, рассчитанная на узнавание деталь текста, которая и позволяет перебросить мост от учителя греческого до неловкого увальня Петерса. Уж слишком неправдоподобно звучит упоминание этого предмета гардероба (не используемого с середины 50-х гг. XX в.), тем более, что далее в тексте упоминаются признаки современной жизни: контактные линзы, информация о Кувейте в подслушанном Петерсом разговоре двух девушек.

Кроме педантичности и увлеченности языками (Петерса – немецким, Беликова – латинским), у героев мало общего. Беликов специально избегал общения, его пугала действительность, от которой он создавал психологическую защиту в виде высоко поднятого воротника, зашторенных окон и т. п., а Петерс, наоборот, «спешил дружить». Вместе с тем неуклюжий и малопривлекательный Петерс был лишен одной важной душевной составляющей: у него была слабо развита эмоционально-волевая составляющая личности. За всю свою жизнь он не испытывал сильного

чувства любви, женился он «нечаянно, мимоходом» [Там же: 546], страдал от неприятия его женщинами (сцена с попыткой отравиться), однако при этом не имел достаточно мотивации для того, чтобы достичь хотя бы одной цели, например, выучить немецкий язык. В итоге он предпочел сдаться, окончательно уйти в свой футляр: «К черту жизнь. Спать, спать, заснуть и не просыпаться» [Там же: 545]. И в результате лучшее время своей жизни он провел в состоянии равнодушия к миру, душевном анабиозе, без чувств и радостей. Толстая описывает его жизнь как механическое поглощение еды, механические однообразные действия и брак с «холодной» женщиной без имени, единственным описанием которой был большой размер ноги. Характер у жены оказался такой же футлярно-подозрительно-замкнутый: «Женщина строго глядела на людей, зная, что люди – мошенники, что верить никому нельзя» [Там же: 546], живому общению она предпочитала пустые залы зоологического музея, где экспонатами были мертвые, препарированные животные (или их муляжи). Период супружества, который должен ассоциироваться с семейным теплом, детьми, лаской, взаимопониманием, на худой конец, супружескими скандалами и бурными примирениями, описывается как педантично размеренная жизнь (год за годом ходить каждое воскресенье в музей), в которой нет места чувствам, порывам и тем более страстям, поэтому жизнь описывается каким-то метафорически «мертвым, черствым» языком: «пахло черствым хлебом», «покупали мертвую желтую вермишель, старческое коричневое мыло», «масло, густое, как тоска», «нес домой холодного куриного юношу, не познавшего ни любви, ни воли» [Там же]. Последняя метафора очень показательна: по сути «куриным юношей» был сам Петерс, и это сравнение – его приговор.

## **2.4. Тема «Чайки» в постмодернистской интерпретации Н. Коляды, В. Аксенова, Ю. Кувалдина, Б. Акунина. Вопросы веры и искушения души в «Черном монахе» Б. Акунина**

«Чайка» А. П. Чехова, впервые опубликованная в 1896 году, с начала XX века становится символом новой драмы. По мнению В. Б. Катаева, эта чеховская комедия «стала выполнять роль претекста по отношению к последующим произведениям почти сразу и выполняет ее уже более столетия» [Катаев 2004: 347]. В интертекстуальный диалог с ней на рубеже XX–XXI веков вступают, например, «Чайка» Б. Акунина, «Чайка спела» Н. Коляды, «Ворона» Ю. Кувалдина, «Юбилей» В. Сорокина.

Воображение современных авторов взамен трогательно-трагичного образа чайки предъявило обществу неожиданную альтернативу в виде неказистых и совершенно не поэтичных пернатых. Так, например, чеховская чайка, преобразенная в курицу, в пьесе Николая Коляды «Курица» [Коляда 1997] предъявляет зрителю заурядную провинциальную актрису в качестве главной героини, ее отношения с любовниками и обманутыми женами последних. Не претендующая на оригинальность бытовая история «подкрашивается» вырванными из контекста фразами из чеховских произведений, которые звучат в сложившейся ситуации довольно нелепо и абсурдно. В этом замысле писателя усматривается насмешка постмодернизма – гротескный шарж на чеховский образ хрупкой мечтательной души, устремленной ввысь, к своим мечтам, чей полет был грубо прерван. Пародийный тон произведений, впрочем, не всегда был направлен на известный классический образ: в пьесе «Цапля» [Аксенов 2009] Василий Аксенов больше высмеивал сложившийся классический образ советской системы, современной писателю. И хотя в настоящее время тематика пьесы давно потеряла актуальность, в русской литературе того времени это был один из первых пародийных образов, использовавших

чеховское наследие для выражения настроения либеральной интеллигенции, жаждавшей перемен как в политической, так и в литературной жизни.

Повесть Юрия Кувалдина «Ворона» [Кувалдин 2009] – это непрекращающаяся беседа о жизни и об искусстве шести персонажей, в которых мы легко узнаем прототипы чеховских героев: Миши (Треплев), Маши, объединившей в себе сразу два женских образа (Нина и Маша), Ильинской (Аркадина), экономиста Соловьева (Дорн), Абдуллаева (Тригорин) и Александра Сергеевича (Сорин). В повести нет напряжения, это повесть-размышление о смысле жизни, смене одной эпохи другой, течении времени и житейских мелочах. Отношение к классике выражено предельно ясно: «книги советского писателя Н. лежали в туалете и расходились по листочку довольно-таки быстро, бумага была мягкая» [Кувалдин 2009: 3], «Я – ворона! Способна к сложным формам поведения, поэтому настоящую жизнь я не пускаю в свои рассказы, поскольку настоящая эта жизнь чужда искусству, надсмехается над искусством, убивает искусство. Непосредственная жизнь, составляющая, собственно, суть классической литературы, все эти историйки чичиковых, обломовых, гуровых, примитивы, чтиво для плебса» [Там же: 17]. Размышления автора о новых формах в литературе, поданные через нападки Маши на классику как изжившую себя, воспринимаются немного снисходительно и иронично, с пониманием, что молодому поколению свойственно отрицать устоявшийся порядок вещей для создания нового, что для молодых характерен некоторый максимализм. Рассуждая о новых литературных направлениях, Кувалдин пробует их пером: писатель употребляет приемы постмодернизма: речь персонажей пересыпана известными цитатами, ткань повествования соткана из различных стилей без сюжета и стилевой содержащей. Перед нами пастиш, написанный тонко и немного иронично, как художественный ответ-размышление, адресованный наступающему новому явлению и молодым литераторам.

В отличие от Кувалдина более известный коллега по литературному цеху Борис Акунин сделал попытку создать свою версию «Чайки», пожалуй,

наиболее известную из ныне существующих. Подобно тому, как Улицкая в шутку «сварила» вишневое варенье из чеховского сада, Акунин из оригинального чеховского текста и собственных ремарок, разбавленных чувством юмора и детективным сюжетом, создает очередной сиквел с громким, всемирно известным названием. Нужно признать, что задумка с провокацией Акунину удалась: критики до сих пор не пришли к единому мнению, что представляет собой данное произведение, предлагаются разные версии – от чисто постмодернистского пастиша и неудачной пародии на чеховскую пьесу (М. Адамович) до попытки творческого переосмысления заштампованности чеховской «Чайки» (М. Костова-Панайотова) как нового, свежего взгляда на давно привычное. Так или иначе, проект акунинской «Чайки» был довольно успешно принят публикой, особенно его театральные постановки. Нашумевшие «Чайки» Юрия Бутусова в театре «Сатирикон» и московского театра «Школа современной пьесы» Иосифа Райхельгауза до сих пор собирают полные залы зрителей. Спектакль «Борис Акунин. Чайка» в театре «Школа современной пьесы» идет практически по тексту Акунина, но при этом режиссер и актерская труппа «переиначивают» действие пьесы на свой лад, используя собственные авторские приемы, недоступные писателю: мимику и пластику. С первых же минут у зрителя возникает ощущение полной абсурдности действий, достигающее апогея ко второй части пьесы. Нина Заречная не выглядит уставшей, замученной неудачами женщиной, которую мучают давние воспоминания («Вчера поздно вечером я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит. Я заплакала в первый раз после двух лет...» [Чехов 1974—1983 (т. 13): 57]). Если у Акунина Нина – стервозная, умеющая отлично играть актриса, прячущая в душе тоску, уныние, разбитость, разочарование жизнью и безысходность, то в спектакле она выглядит совершенно нелепо: с улыбкой и мечтательными интонациями произносящая: «ехать в Елец, с мужика-а-ами, а потом купцы будут приставать» [Видеозапись спектакля...], внезапно срывающаяся на визг в монологах, играющая револьвером при словах «умей

нести свой крест». Явное расхождение действий и произносимых фраз создает ощущение комичности, гротеска, создается впечатление, что спектакль – это шарж на оба литературных произведения (Чехова и Акунина). Помимо прочего, у пары – Нина и Треплев – странные для влюбленных отношения: Треплевым владеет не патологическая страсть обладать желанной женщиной, а насмешливо-издевательское отношение, чем-то похожее на отношение пикапера к своей жертве: Нина кричит «дайте воды» – Треплев берет стакан ... и пьет сам; Нина делает вид, что падает в обморок – Треплев цинично приподымает ее за воротник. Нина кричит «Я Чайка!» – Треплев хватает ружье и целится в нее; обнимает ее одной рукой, другой – наставляет на нее револьвер, а когда она от страха падает, трогает ее прикладом ружья. В то же время из этих двоих Треплев выглядит более нормальным. Интересны образы и остальных персонажей, в частности Маши, завершающей любовный треугольник Нина – Треплев – Маша. Актриса Ольга Гусилетова, играющая в спектакле Райхельгауза, рассказывает о своем персонаже так: «Она “нарывается” ... Чеховская Маша, если бы она была такая тонкая и умная, у нее бы получился удачный роман с Треплевым. Маша не умела себя вести в любви, она не умела проявлять свою любовь» [Гусилетова]. Кстати, именно такая Маша в кинокартине «Малышка Лили» в итоге находит ключ к сердцу импульсивного Треплева. Однако в постановке Райхельгауза образ Маши преподносится как этакий перезрелый «Enfant terrible» – капризный, в чем-то деспотичный ребенок в теле зрелой женщины. Трагичное признание Маши в любви к Треплеву гротескно: в нем и передразнивание мужа, и ряд других похожих комментариев, которые смешат зрителей. Трагичная любовь становится таким же фарсом, как и весь спектакль, а «нарывающаяся» Маша пообезьянью взбирается на беседку и продолжает взирать оттуда на разворачивающееся действие

Все герои спектакля одеты в странную меховую одежду, напоминающую знаменитую русскую шубу или одеяние оленеводов,

которые трудно соотнести с каким-то определенным историческим периодом – не XIX, но и точно не XX–XXI века. Возникает ощущение, что здесь есть намек на тему таксидермизма: как будто это шкуры убитых Трепловым зверей, о защите которых пойдет речь в финале пьесы. Или же это отражение хронотопа пьесы – ощущение происходящего в нереальном времени, которое циклично повторяется равными отрезками после слов Дорна «давайте разбираться». Ожившее в конце пьесы чучело чайки, пролетающее над залом, накрытое простыней «тело», к которому поочередно обращаются актеры, а в конце пьесы оказывается, что под простыней лежит куча мягких игрушек, которая в конце взмывает на карусели вверх, – и создают ощущение полного абсурда.

Основой интриги и отправной точкой произведения становится смерть Треплева, далее все действие пьесы разворачивается в попытках отыскать убийцу. Акунин представляет восемь достаточно убедительных вариантов продолжения действия. Убедительны они еще и потому, что сам А. П. Чехов заложил в поступки и чаяния героев своего произведения мотивы возможного преступления. Например, учитель Медведенко мог ревновать Машу, которая всегда любила Треплева и в итоге испортила жизнь себе, учителю, их общему ребенку и его остальным домочадцам. Маша могла сделать то же самое из ревности к Нине, а Нина – из-за опасения за жизнь Тригорина, которого еще не разлюбила. Родители Маши могли желать смерти Треплову из-за страданий дочери – в этом смысле слова Полины Андреевны, просящей в последнем действии чеховской «Чайки» быть с Машей поласковее [Чехов 1974–1983 (т. 13): 46], приобретают дополнительный смысл: Треплев, тоскующий по Нине, связывается с Машей, но снова с ней порывает. В контексте личных отношений такие слова Полины Андреевны не могут быть произнесены безосновательно, на пустом месте. И если этот отрывок диалога у Чехова остался тонко прочерченным, на грани «...а может быть?», то Акунин высветил его прожектором и показал очередной возможный ход задумываемого сюжета. В этом ракурсе «Чайка»

Акунина заново открывает скрытый потенциал, так умело замаскированный Чеховым. Многовариантность решений, раскрытая в акунинской «Чайке», дает нам возможность еще раз восхититься гениальностью оригинала, насколько сложен и продуман сюжет произведения, сколько тайн в нем хранилось все эти сто лет.

Еще одна заметная особенность акунинской «Чайки» состоит в том, что новая версия эмоционально еще сильнее окрашивает уже и так раскаленный сюжет об отношениях героев: четвертое действие полностью сохраняет чеховскую оригинальность, но при этом сопровождается комментариями, заставляющими смотреть на героев новыми глазами. Так, в оригинале у Чехова мы читаем: «– Что такое? (*Глядит в окно.*) Ничего не видно ... (*Отворяет стеклянную дверь и смотрит в сад.*) Кто-то пробежал вниз по ступеням. (*Окликает.*) Кто здесь?» [Там же: 56]. А в версии Акунина благодаря новым ремаркам приобретает другой оттенок: «– Что такое? (*Снова хватает револьвер, глядит в окно.*) Ничего не видно... (*Отворяет стеклянную дверь и смотрит в сад.*) Кто-то пробежал по ступеням. (*Окликает с угрозой.*) Кто здесь? (*Бросается на террасу с самым грозным видом. Возвращается, волоча за руку Нину Заречную. При свете узнает ее, взмахивает рукой с револьвером.*)» [Акунин 2000: 80].

Сгущение красок добавляет героям новые характеристики, полностью преображая их облик: вместо мечтательного и разочарованного, нежно любящего Треплева мы видим жестокого психопата, смерть которого зрителю уже не кажется неожиданностью – скорее, в этом заключается закономерность развития сюжета; вместо преданно любящей, хотя и надломленной Нины, в акунинском тексте проступает лживая, расчетливая стерва. Причем эти метаморфозы с героями происходят при полном сохранении изначального чеховского текста. Так, Нина в новой версии тоже произносит свой классический монолог, как и чеховская героиня после встречи с Треплевым, но ее жесты, особенности звучания голоса и другие невербальные сигналы показывают нам совершенно иную Нину, к которой

мы испытываем лишь немного сочувствия (если испытываем вообще): «*Решиительно отставляет стакан и, глубоко вздохнув, говорит поставленным, актерским голосом.*») Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. *(Картинно склоняется к столу.)* Я так утомилась! Отдохнуть бы ... отдохнуть! *(Поднимает голову, следит за его реакцией.)* Я – чайка ... не то. Я – актриса. Ну да!...

А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы... *(Торжественно, голос звенит.)* Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. *(Приближается, мягко отводит его руку с револьвером, понижает голос.)* Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» [Там же: 13–15].

Казалось бы, эмоций и в чеховской «Чайке» хватало с лихвой. Но новые штрихи к произведению – и оно уже стало другим: исчезла надломленная, но все еще любящая Нина, на смену ей пришла дешевая актриса-манипуляторша. Мягкий любящий Треплев стал человеком с явным психическим расстройством, которого даже не жалко и смерть которого вполне ожидаема. Акунин, не стесняясь, применяет к классическому тексту приемы гротеска, выпячивая особенности характера чеховских героев и доводя их до абсурда. «Плохая» мать-актриса становится еще ужаснее после слов: «И зачем он застрелился на зеленом ковре? Всю жизнь – претенциозность и безвкусице» [Там же: 24]. Характер Нины становится расчетливо-холодным, Тригорин выступает сразу в трех исключаящих друг друга образах, каждый из которых выглядит нелепым и устрашающим.

Подводя итоги, скажем, что Акунин обнаружил в пьесе Чехова «Чайка» еще одну вселенную, ее бездонность. Оставив полностью нетронутым оригинальный текст, он кардинально изменил восприятие классического произведения – и в этом состоит определенное мастерство Акунина.

В отличие от «Чайки», другое литературное заимствование Б. Акунина – «Черный монах» – осталось почти без внимания литературных критиков. Возможно, потому, что заимствование касалось только литературного образа, речь о ремейке, пастише не идет. Выделяя из всех классиков именно Чехова, Борис Акунин позаимствовал у него идею о таинственном черном монахе и написал на основе ее увлекательный детектив. Но, в отличие от произведения Чехова, где образ черного монаха является плодом больного воображения молодого интеллигента, а сам рассказ, по признанию А. П. Чехова, – «медицинский, *historia morbi*», у Акунина роль черного монаха оказывается фальсификацией, используемой для запугивания и реализации корыстных целей.

Чеховский «Черный монах» до сих пор удивляет и вызывает немало споров. Во-первых, сама история его написания была необычна и абсолютно несвойственна писателю. Во-вторых, в рассказе отразилось слишком много личного, чеховского: почерпнутые еще с детства впечатления, образы, знания, что также было несвойственно писателю, всегда четко проводившему грань между личным пространством и творческим. Наконец, тонкая тема соблазна героя грехом тщеславия и гордыни вместе с мистически-«пророческим» ощущением, что все это будет в жизни самого писателя: поездка в Ялту, кровь из горла, мировое признание его писательского таланта. Действительно, этот рассказ занимает в творчестве великого классика особое место.

Выделяется он и в творчестве Акунина, включившего «Черного монаха» в свою трилогию о приключениях монахини Пелагии: если первый детектив серии похож чем-то на приключения Фандорина и героинь Д. Донцовой, то второй детектив цикла, с черным монахом – наиболее зловещий и судя по отзывам читателей наиболее сильный. Заимствование идет дальше образа черного монаха, повторенного в точности по Чехову: образ черного вихря-столба, черная приближающаяся фигура, странно передвигающаяся вперед, роковая и опасная для того, кто ее встретит.

В романе Акунина повторяется и тема сумасшествия, которое проявляется после встречи с черным монахом. Один из героев Акунина точно так же, как и герой Чехова, вынужден согласиться, что да, он сошел с ума. Тема соблазнения души славой молодого Алексея Ленточкина чем-то похожа на трагичную историю Андрея Коврина: такой же подающий надежды, умный и энергичный молодой человек попадает под влияние темной энергии образа черного монаха, заражается после общения с черным монахом манией величия, мечтает стать всемирно известным ученым. Оба героя молоды, честолюбивы, оба уезжают от привычного окружения (один – проводить расследование, второй – подлечить нервы) в спокойное благословленное место (остров с церквями и священными местами; «райский» сад, где прошло детство и где ждут любящие люди). По иронии это «райское» место становится местом герой подвергается искушению. Ленточкин первоначально принимает задание как забаву и почти выполняет его – но искушение и жажда славы после известного открытия кардинально меняют его поведение и личность. Выбор между добром и злом, искушение, которому герой поддается, испытываемый им небывалый душевный подъем, позволявший почти не есть, не спать, а предпринимать действия к «великой цели», которую себе определил Ленточкин, перекликаются с чеховским сюжетом, несмотря на кардинальное несходство жанров обоих произведений. Сумасшествие, ложное и отчасти явное, становящееся заметным при последнем общении с Пелагеей и в конце-концов трагичная гибель, к которой привело непомерное тщеславие акунинского героя. При внимательном рассмотрении судьбы Коврина и Ленточкина нельзя назвать похожими, но общая канва сюжета и скользящий вниз, к падению души и физической смерти, путь героев очень похож. Только если у Чехова страшная тема внутреннего сгорания души показана тонко, на уровне внутренних душевных мук, то у Акунина в детективе за героем числятся серьезные преступления – для массовой литературы духовное падение должно быть ощутимым, а герой однозначно отрицательным. Но даже с таким

наращением смысла сходство акунинской истории с чеховской задумкой сохраняется: падение и смерть Алеши проходят сквозной линией через роман параллельно с основной детективной линией, связанной с Пелагеей, задавая ей толчок, готовя сокрушительную кульминацию и вместе с тем сохраняя собственную автономию. Изображенный с помощью приема гротеска, усиливающего в несколько раз первоначальную идею, «черный монах» Акунина показал, насколько опасными могут быть мечты о славе и собственном величии.

## **2.5. Тема «потерянного поколения» в произведениях Л. Улицкой, Л. Петрушевской, Н. Искренко, А. Слаповского, Л. Разумовской**

Людмила Улицкая, один из наиболее значимых в современном литературном пространстве авторов, в 2008 году выпустила в одноименном сборнике пьесу «Русское варенье», являющуюся явно узнаваемым ремейком чеховского «Вишневого сада». По признанию самой писательницы, ей пришла в голову забавная идея – «поговорить с Чеховым» [Буровцева 2010: 142–146]. Персонажи задуманного ею «варенья» продолжают генеральную линию, заданную еще в «Вишневом саду»: имение (дача) в итоге идет на продажу, герои демонстрируют такую же халатность и неумение распоряжаться деньгами, такое же бессмысленное бестолковое ведение хозяйства, как и чеховские персонажи, с той лишь разницей, что подмеченные Чеховым изъяны в постмодернистском изображении приобрели почти нереальные, гипертрофированные черты. Н. Буровцева усматривает в данном произведении основные приемы чеховской драматургии, а саму пьесу называет «узнаваемо чеховской» по характеру драматургического конфликта, набору персонажей и месту действия [Там же]. Освещаемая Улицкой тема вымирания русской интеллигенции («теперь таких не делают» [Улицкая 2012: 165]), лишних людей созвучна Чеховским мотивам и вполне

серьезна. Думается, что она могла бы вылиться в более глубокое произведение, в традициях А. П. Чехова или нет, но в любом случае актуальное и привлекающее внимание современного читателя, которому небезынтересна судьба страны и ее будущее. И необязательно в каждом действии должен выглядывать портрет Антона Павловича: он может присутствовать на страницах незримо, через писательские приемы изображения действительности, организацию пространства произведения, через отточенный литературный язык, через отношение к персонажам и так далее, если эти заимствования будут не наигранными, а, скажем, освоенными с целью показать все лучшее, что было достигнуто классиком и передано будущим поколениям.

В пьесе «Русское варенье» полно явных и не очень отсылок к Чехову, к другим его произведениями, в том числе к пьесам «Дядя Ваня» и «Три сестры»; при желании можно разглядеть и биографические моменты из жизни писателя. Так, Ростислав в конце пьесы восклицает: «И вы увидите небо в алмазах!», а к жене обращается «Дюся моя!» (так Чехов обращался в письмах к своей жене Ольге Леонардовне). «Дюдя» – смешное домашнее прозвище профессора – может быть заимствовано из рассказа Чехова «Бабы». Вся «малахольная» родня Ростислава живет в доме с мезонином (в мезонине расположена комната сестры Лизы), а в самом конце действия покинувшие усадьбу персонажи забывают кошку – ироничная отсылка к забытому Фирсу. На стене в начале пьесы висит портрет Чехова (как намек на ружье, которое должно выстрелить). А кульминацией произведения является шутивно обыгранный случай с мышью, действительно случившийся в детстве Антона Чехова: в лавке его отца в банке с маслом утонула крыса; Павел Егорович, отец писателя, пригласил священника и попросил его прочесть над этим маслом очистительную молитву, после чего со спокойной совестью снова попытался пустить масло в продажу [Труайя 2015: 12]. В пьесе Людмилы Улицкой мышь эпично попадает в то самое варенье,

последнюю надежду жителей разваливающегося дома выбраться из накрывшего их безденежья:

«ВАРВАРА. Мышь!

ЕЛЕНА. А-а-а! Где мышь?

МАРИЯ ЯКОВЛЕВНА. Где мышь?

ВАРВАРА. В варенье! Мышь в варенье утонула! В вареньедохлая мышь!

МАРИЯ ЯКОВЛЕВНА. Не может быть! (*Заглядывает в таз.*) Действительно, мышь! (*Вытаскивает мышь ложкой.*) Странно! Как она туда попала?

ЕЛЕНА. Гадость какая! Выброси немедленно!

МАРИЯ ЯКОВЛЕВНА. Конечно, выброшу. Зачем нам вареная мышь?

ЕЛЕНА. Варенье выброси.

МАРИЯ ЯКОВЛЕВНА. Три килограмма? Три килограмма варенья выбросить? Сто пятьдесят долларов? Ты с ума сошла!

ВАРВАРА. О Боже! Дохлая мышь!

МАРИЯ ЯКОВЛЕВНА. Вава! Ничего страшного. Ну, мышь! Потом, обрати внимание – это не домашняя мышь. Это мышь полевая. Они чистенькие...

ЕЛЕНА. Выбросить надо это варенье.

ВАРВАРА. Или по крайней мере освятить. Я знаю такой случай, в литературе описан... Надо пригласить батюшку, он освятит.

ЕЛЕНА. И ты после этого будешь его есть?

МАРИЯ ЯКОВЛЕВНА. Кто это будет есть? Никто не будет есть! Это варенье на продажу! Нам надо собрать деньги на ремонт квартиры! Это варенье – наша валюта! Варвара – разливай!

ВАРВАРА. Хорошо! Я разолью! Но потом я приглашу священника, чтобы он освятит... Нельзя после мыши... есть» [Улицкая 2012: 222–223].

Для Улицкой важно показать русского человека, который любит прикидываться дурачком, любителем халявы, но в нужный момент показывает зубки. Иван-дурак лежит на печи, извлекая выгоду из собственного безделья и рассчитывая на эффект внезапности своего поступка

и на появление золотоносной щуки. Так и у Улицкой: текут будни, и все считают брата Дюдю романтиком, не замечая, как он потихоньку, раз за разом распродает дачу по кускам. Героев уже нельзя (или, по крайней мере, трудно) назвать интеллигенцией, но живут и мыслят они как дворяне, на которых никак не повлияла тяжелая история страны: дворянство в упадке, но с прислугой. Людмила Улицкая пишет «Вишневый сад» наоборот: уже нет никакой жалости к семье, бездарно прожившей накопления своих именитых предков, взамен жалости и сострадания появляется стойкое, крепкое, неколебимое доверие к «Лопахину» – старшему сыну главной героини, который расправляется с делами со скоростью метеора, может купить, продать, обменять и переселить в еще лучшие хоромы всю паразитирующую семейку разом. Этот персонаж – надежда на хлебников. Мечта о труде, хорошо озвученная чеховскими сестрами, так и осталась голубою мечтою, о которой так сладко думается по утрам, и вместо прекрасного будущего получилась горькая сказка о реальной жизни, нивелирующая все культурные мифы.

Действие другой пьесы «Мой вишневый садик» А. Слаповского, как и у Л. Улицкой, разворачивается в наши дни. Почти сразу обращает на себя внимание место действия – чердак заброшенного дома, где происходят два действия картины. Можно провести параллели с чеховскими произведениями: «Вишневый сад», «Дядя Ваня», «Чайка» – в том отношении, что во всех произведениях действие не выходит за границы имений, основные события происходят в замкнутом пространстве дома. Пространство в пьесе Слаповского, которое является площадкой для героев, похоже на обстановку разваливающегося дома в «Русском варенье» – везде бардак и запустение, одновременно с этим на заброшенном чердаке подобие сцены, как в чеховской «Чайке»: «разномастные стулья, перед ними что-то вроде сцены-помоста; это похоже на разгромленный маленький театральный зал» [Слаповский 2007: 154]. Театрализованным действием на сцене становится нелепая свадьба «героя не нашего времени, около 40 лет»

Азалканова и безымянной невесты («юна, глупа, практична»). Главный герой произведения, Азалканов, мечтает построить на памятном ему с детства месте новую жизнь – перестроить дом, развести вишневый садик на крыше чердака. Но мечты о светлом будущем, свойственные и чеховским героям, оказываются недостижимыми: дом переоформляют на другое лицо, затем разрушают, а в финале Елена признается, что сожгла вишневый куст – последнюю надежду на возрождение счастливой жизни. Как чеховские герои, Азалканов и его приятели вспоминают свое детство и юность, проведенные в старом доме. Пенсионер Воткин чем-то напоминает чеховского Сорина и одновременно – дядю Ваню («Ничего, дядя Ваня. Наши дела пропадут, но мечты наши останутся. Надо верить» [Там же: 201]). Азалканов похож на повзрослевшего, ставшего более ироничным, но сохранившим ту же мечущуюся беспокойную душу, Треплева. Есть в пьесе и легко узнаваемый антипод Раневской – мать невесты, Раняева – осовременный типаж хваткой, «акулистой», много пережившей на своем веку зрелой женщины («около 40 лет, знает жизнь насквозь»). Елена, бывшая жена Азалканова, чем-то напоминает Машу из «Чайки» своей позицией «люблю, но не могу быть с ним рядом». Есть и бывший приятель Азалканова, влюбленный в Елену и потому ненавидящий главного героя. Есть и прототип «крестьянского сынка» из народа, Васенька, который, подобно Лопухину, становится новым владельцем дома с вишневым садиком – не без помощи криминальных связей и «подстав», что вполне соответствует современным особенностям российской действительности. Маша и Саша в этой картине встречи бывших одноклассников и соседей кажутся персонажами из иного мира. Они – новое поколение, только начинающее самостоятельную жизнь, еще лишенную груза воспоминаний («Я люблю вспоминать, но мне еще нечего вспоминать» [Там же: 155]), для которых заброшенный чердак – очередное новое открытие. Довольно условно их роли можно соотнести с Аней и Петей Трофимовым из «Вишневого сада» – детьми новой формации, впитавшими новую идеологию

и потому так легко расстающимися с именем и прекрасным цветущим садом: теоретически у них впереди вся жизнь, чтобы посадить свой собственный сад: «Саша, ты найдешь себе другой чердак. В твоей жизни много еще будет чердаков. А для меня этот – единственный» [Там же: 163].

Каждый персонаж пьесы Слаповского вовлечен в противоречивые межличностные связи с другими героями произведения, что также свойственно пьесам Чехова и является базой для появления конфликтных ситуаций: Азалканов все еще вызывает чувства у Елены, за что его ненавидит Минусинский и готов подставить; Азалканов готов породниться с безымянной девушкой и ее мамашей, но легко от нее отказывается и готов начать отношения с Машей; Маша бросает ради Азалканова Сашу, Саша готов покончить с собой. Мать невесты пытается женить на себе подставного «американца», который затеял аферу против Азалканова, чтобы лишить его дома, Джону Даунзу помогает Васенька, «пригретый» Азалкановым, но одновременно работающий на «как бы американца». Если с деловыми перипетиями все более-менее ясно (передел собственности и гибель «вишневого садика» только более современными методами), то любовные треугольники, от которых на протяжении пьесы лихорадит всех героев, выглядят как своеобразная насмешка над «пятью пудами любви»: «А что было-то? Ничего, кроме фантазий. Скука. Пётр придумал, что любит Елену. Мы с Витькой придумали, что ревнуем, но терпим из благородства. Потом Елена с Петром придумали, что им надо пожениться. Потом придумали, что надо развестись...» [Там же: 191]. Действительно, в поступках и мыслях героев нет ни особой страсти, ни любви друг к другу: невеста абсолютно равнодушна к Азалканову, тот к ней и Маше, и возможно к Елене, у которой чувств тоже практически нет. Маша точно также равнодушна к Саше, и в целом свадьба и любовные разборки персонажей кажутся сплошным фарсом.

Следуя чеховской традиции, Алексей Слаповский называет пьесу «комедией в 2-х действиях», однако на самом деле она близка к трагедии.

Рушится все, к чему стремился Азалканов, гибнет его заветная мечта о спасении деревца, которое растет на крыше: «Вот так. Так и бывает. Ты растишь свое деревце, свой вишневый садик, а кто-то приходит и срывает все вишни до одной...» [Там же: 188]. Вишни срывают, невесту уводят, сам дом – память детства – собираются сделать публичным домом и вишневый кустик сжигают. Вместе с ним сгорают все надежды главного героя «начать все сначала, построить новую жизнь». Гибель трепетно охраняемого садика созвучна гибели «Вишневого сада», только в отличие от чеховской истории надежд на лучшее будущее уже нет ни у кого: если Аня и Петя еще мечтали построить новую жизнь, то герои Слаповского уже родились в этой новой реальности и, генетически унаследовав тягу к мечте о прекрасной новой жизни, оказались бессильны ее отстоять.

Пьеса «Французские страсти на подмосковной даче» Л. Разумовской кажется самостоятельным произведением о перипетиях любви представителей двух семейств. Однако и в ней можно увидеть скрытые аллюзии с чеховским «Вишневым садом»: действие, происходящее на подмосковной даче, борьба за обладание ею, непростые и противоречивые взаимоотношения героев, полные ревности, обманов, подозрений, надежд и стремлений обустроить свою жизнь. Отсутствие прямых заимствований не исключает косвенного взаимодействия с чеховским претекстом: основной мотив пьесы – сложные любовные переживания на фоне мечты о родном, милом сердцу доме на природе («Всю жизнь я мечтала именно о таком доме... Большие окна, светлые комнаты, деревянная лестница на второй этаж... Веранда с роскошным видом, ... где по вечерам пьют чай» [Разумовская 2004: 381]) и отчаянная борьба за него напоминают «Вишневый сад». Тема утраты своих корней, дома, отчаянная борьба за который начинается между представителями старого поколения: Сергеем, Зоей, Лилией – нисколько не волнует новое поколение: Жана и Лару. Первый, подобно лакею из «Вишневого сада», считает единственно стоящей жизнь за границей («Идея у меня одна, убраться из этой страны подальше» [Там же:

411]). Вторая – Лара – представляет собой образ современной девицы без принципов, которая может выгнать родную мать из квартиры, подаренной той же матерью. Это новое поколение, не ценящее прошлого, свои корни и готовое «к пересадке» на иностранную почву (недаром в пьесе упоминается русская идея и патриотизм), в отличие от чеховских молодых героев, охваченных предреволюционным настроением строить новую жизнь, замкнуто только на своих эгоистичных интересах. Упоминание Франции тоже неслучайно: жизнь за границей противопоставляется жизни на родине, в родном доме (в данном случае на построенной своими руками даче), для заграничной жизни нужны деньги, а мотив денег прослеживается и у Чехова, поскольку жизнь Раневской на широкую ногу стала одной из причин потери родного имения. К счастью, в комедии Разумовской все решается благополучно: обе жены воссоединяются с мужьями, идея продажи дачного дома ради блистательного Парижа оказывается забытой, и единственная непоправимая трагедия, которая намекает на фразу Чехова о ружье, которое должно выстрелить к финалу, гибель «Жана» от рук бандитов, с которой обрывается мечта уехать во Францию. Несмотря на неожиданный финал, пьеса воспринимается как легкая, по-настоящему комедийная, благодаря юмору, сквозящему практически в каждой фразе персонажей. Перед нами качественный ремейк-мотив, заимствующий у Чехова общее направление, идею и несколько стилевых приемов (неожиданная концовка, юмор, гротеск), воспринимающийся как самостоятельное, успешное произведение.

Наиболее проникновенным произведением, отсылающим к творчеству А. П. Чехова, является комедия Л. Петрушевской «Три девушки в голубом». Грустная и немного трагичная история о трех молодых женщинах, вынужденных столкнуться со сложными бытовыми проблемами (остаться одной без мужа; одной, без помощи растить сына; жить в старом разваливающемся доме). В произведении нет прямых параллелей с чеховским текстом: три женщины совсем не сестры друг другу, у них другие имена. Дом, в котором девушки живут, тоже не их, при этом

в отличие от чеховских сестер они борются в отсутствие Ирины за право жить в более удобной комнате. Трех молодых женщин объединяет, скорее, общий неустроенный быт, сам факт проживания в одном доме, чем теплые искренние отношения. Даже дружескими или соседскими их отношения назвать сложно.

Действие произведения развивается по своим сюжетным линиям, далеким от чеховских: совместная жизнь на разваливающейся даче, краткий роман Ирины, заканчивающийся недоразумением, сообщение от матери, которая собирается ложиться в больницу и оставляет маленького ребенка запертым в квартире, путь Ирины домой – все это не имеет никакого отношения к классическому претексту. Но в то же время в «Трех девушках» присутствуют скрытые аллюзии на пьесу с чеховскими сестрами. «Три девушки» – звучит почти как «три сестры», связать логически название произведения с чеховским можно, такая связь даже напрашивается. Но в отличие от «Русского варенья» название – почти единственный явный намек на классических трех сестер. Исследователь Е. Н. Петухова, тем не менее, видит между этими двумя произведениями и другие скрытые аллюзии: три женщины живут в том самом будущем, о котором когда-то мечтали чеховские сестры – прекрасном и счастливом [Петухова 2005: 84]. В реальности мечты оказываются горькой насмешкой: действительность такова, что новые «сестры» в тяжелых условиях даже мечтать не могут, их жизнь беспросветна. Девушки никому не нужны, с их же слов – все неудачны в браке. Девушки работают, но условия жизни у них ужасные. В их словах и поступках даже нет протеста против повседневной действительности – только тоска и отчаяние. Портреты «девушек» весьма далеки от образов хорошо воспитанных и грамотных чеховских сестер: речь современных героинь изобилует ошибками и просторечными выражениями. Поступки девушек Петрушевской под стать их манере речи: они выдают далеко не лучшие черты характера, такие как наглость, грубость, корыстность, бестактность, отсутствие уважения к другому человеку, доброжелательности,

ума. Неужели такими стали «внучки» высококонрастных чеховских барышень? По-видимому, да: этот контраст недаром показан в более густых красках, чем он мог бы быть в реальной жизни. Тема «измельчали люди» созвучна той, которая правит основной бал в «Русском варенье». Упадок, регрессия и пессимизм, преувеличение и выпячивание негативных сторон, уныние, отрицание всякого развития – вот такой «привет Чехову» через века от постмодернистов настоящего времени.

Пьеса «Вишневый сад продан?» Нины Искренко также постмодернистская игра с чеховским претекстом: разрывая чеховский хронотоп и выстраивая собственное повествование, автор стремится показать тесную связь с оригинальным текстом, наводняя свой множеством деталей из первоисточника, располагаемых в современном произведении в произвольном порядке (пачули, анчоусы, бродячие музыканты, описание сада и детской, старые слуги, которых кормят горохом, оригинальные фразы-характеристики героев: «двадцать два несчастья», «Дуплет в середину», «со свиным рылом – в калашный ряд»), произвольно смешивая реплики героев, например, текст Раневской «Ну Петя... Ну, чистая душа...» произносит Лопухин, а Гаев цитирует слова Пети Трофимова, которые он не успел произнести:

«ГАЕВ: Да, вечный, вы вот тут говорили, что когда человек умирает, то, может быть, только пять, только пять его чувств умирают вместе с ним, тогда как всего их может быть сотня.

ПЕТЯ: Да я этого еще не говорил» [Искренко 1997: 56].

Кроме оригинальных чеховских и перефразированных автором реплик, в тексте пьесы также присутствуют дискурсы поэтов Серебряного века: Блока, Цветаевой, Маяковского и других, – создавая, таким образом, метатекстуальное поле, отражающее литературный образ России конца XIX века.

Основной нитью сюжета является интертекстуальная игра с самим образом «Вишневого сада», создаваемая посредством описательных

характеристик из чеховского претекста («Уже май, деревья цветут, а в саду холодно, холодно, утренник», «Сад весь белый» и т. п.) и цитации из иных источников (энциклопедический справочник, стихотворение Маяковского, миф о Деметре, библейские предания об Эдеме и Гефсиманском саде):

«РАНЕВСКАЯ: Сад? Какой сад?

ГАЕВ: Это фамилия?

РАНЕВСКАЯ: Ах, да... то есть нет, погоди, Леня (старается освободиться от Гаева), ты помнишь – кажется, действительно был какой-то сад...

ГАЕВ: Вишневый?

РАНЕВСКАЯ: Может быть. Какие-то чудесные деревья, скворцы, ангелы небесные. Рассвет, солнце встает...» [Там же: 51].

Попытка персонажей, которые в пьесе Искренко являются симулякрами, отыгрывающими свои роли («Мама, перестань, что ты такое говоришь. Это же текст Шарлотты, гувернантки» [Там же: 57]), разобраться, что такое «вишневый сад», можно интерпретировать как реализуемый в стилистике постмодернизма способ осмыслить российской национальный исторический опыт. В. Б. Катаев в статье «“Вишневый сад” как элемент национальной мифологии» указывает, что сад в XX веке стал восприниматься как яркий образ, национальный миф, которые воплощают в себе «наиболее фундаментальные черты национального мышления, социального поведения, исторических коллизий ... он (вишневый сад) стал осознаваться как объяснение происходящего и предсказание на будущее России» [Катаев 2005: 13–14]. Вишневый сад как символ в пьесе Нины Искренко объединяется с образом всей России, с ее нелегкой противоречивой судьбой, взлетами и падениями, которые созвучны эсхатологическому ожиданию конца чего-то прекрасного и светлого, и следующего за этим неизвестного, но полного мрачных ожиданий будущего. Ожидание будущего присуще и чеховскому тексту, и стремление найти в нем указание на грядущее видится не как попытка деконструкции классического текста, а как поиск его нового прочтения и желания расшифровать чеховский код.

Интересной интерпретацией Искренко в пьесе «Вишневый сад продан?» является противопоставление женского и мужского начал: так, вишневый сад у нее трактуется как символ женского начала, мягкого и не способного к сопротивлению внешним силам. Сад в итоге проигрывает мужскому персонажу – Лопухину: этот момент символизирует в конце пьесы подавление мужской сексуальной силой всех женщин произведения, которые в конце превращаются в вишневые деревья – собственно, сам сад. Гендерные взаимоотношения – довольно частая тема в произведениях Нины Искренко [см. об этом: Лившина], обсуждающей и осуждающей в своих работах алкоголизм, физическое и психологическое насилие, подавление женщины и др. социально-нравственные проблемы в семейных отношениях. Создавая еще один смысловой пласт пьесы, автор изображает чеховского персонажа, представляющего собой образ русского мужика, ратующего за патриархальные отношения в семье и доминирование над женщиной. Тема близка и Чехову: в произведениях «Мужики» и «Бабы» он показывает нелицеприятные стороны семейно-бытовых отношений. Но, если Чехов показывает их непредвзято, как есть, то Искренко подчеркивает несправедливость в гендерных отношениях, иронизирует над ней и выражает свой протест. В целом ее позиция состоит в том, что судьба России связана с судьбой тех, кто в ней живет: нереально мечтать о счастливом будущем страны, когда половина его населения испытывает моральное и физическое унижение.

### **Глава 3. Обращение к образам и стилистике А. П. Чехова в виде отдельных чеховских цитат и реминисценций в произведениях современных русских писателей**

#### **3.1. Чехов vs Пелевин – невидимые связи: опыт типологического сравнения**

Возможно, попытка сравнения В. Пелевина и А. П. Чехова, этих двух столь непохожих писателей, покажется странной. Тем не менее, такая постановка вопроса, на наш взгляд, правомерна, в особенности, когда речь идет об области еще малоисследованной. Вместе с тем, попытки найти литературные связи между данными писателями идут немного вразрез с установившейся точкой зрения о том, что современные постмодернисты (а большинство исследователей сегодня относит творчество В. Пелевина к постмодернизму) являют собой некую массу, заполняющую духовную и идейную пустоту в условиях временной приостановки развития литературного процесса. Своеобразная «пауза» литпроцесса в восприятии многих серьезных исследователей связана с тем, что поиски новаторских методов работы со смыслом и построением текста превратились в своеобразную переплавку литературных пластов предшествующих им «золотого» и «серебряного» веков. Как метко выразился В. Б. Катаев, приемы современных писателей-постмодернистов похожи на «игру в осколки» [Катаев 2002], когда писательский труд превращается в подобие «игры с черепками классических текстов, отражающей столь характерный для постмодернизма скептический взгляд на любые авторитеты и, как следствие, ироническое к ним (как, впрочем, и к себе) отношение» [Катаев 2004].

Тем не менее, при определенном способе рассмотрения данной проблематики, между этими двумя представителями русской литературы можно обнаружить некоторые черты сходства. На наш взгляд, такие

сравнения полезны тем, что позволяют понять путь, по которому движется новая литературная мысль, и то, насколько у нее сохранились связи с богатым культурным наследием прошлого.

Осуществляя сравнительный анализ творчества Пелевина и Чехова, мы рассмотрим следующие категории: отношение к роли человека в обществе и образ самого общества как системы, формирующей мировосприятие и характер отдельно взятого человека. В работе над данной главой были использованы исследования В. Б. Катаева, В. Курицына, Д. Нечепуренко, И. Скоропановой и др., а также произведения самих писателей. Надо также подчеркнуть, что проведенный нами сравнительный анализ не претендует на полноту исследования всего творчества писателей, в силу того, что мы выбрали для изучения только некоторые произведения Пелевина и рассматриваем творчество обоих авторов только в аспекте возможных текстовых связей.

Как мы знаем, А. П. Чехов в своих произведениях предпочитал изображать обычных людей в повседневной жизни, что было обусловлено его желанием осознать себя самого как личность, свое место в мире. Духовная самоидентификация, критическое осознание своих недостатков и «пошлости» жизни, диалектика внутреннего состояния была главным содержанием чеховских пьес и рассказов. Похожие процессы, пусть и с использованием восточного мистицизма и оккультных наук, запускает в своих романах и рассказах Пелевин. Его герои – такие же обычные люди, как у Чехова; они являются типичными продуктами той системы, в которой родились и существуют. Ситуации, которые один из самых модных современных писателей создает для своих героев, обнаруживают наличие у них набора стереотипов и представлений, характерных для представителей определенного типа общества, как правило, имеющих невысокий социальный статус и не обладающих какими-либо выдающимися способностями («...одеваясь, она смотрела в мусорное ведро – словно смирившись с тем, что отныне ее место именно там» [Пелевин 2015: 8]). Его

персонажи – это ничем не примечательная вначале рассказа «Зал карнатид» москвичка Лена, работающая танцовщицей-певицей и мечтающая, как и сотни других девушек ее возраста и социального статуса, о богатом муже; паренек Грым, наивный уркаинский «парубок» из романа «S.N.U.F.F.», типичный представитель «рабочей» семьи с невысокими духовными запросами (как и все представители урков в этом романе); его подружка Хлоя, имеющая немного более высокий социальный статус и родню из «партийной» верхушки – все легко узнаваемые типажи, прототипы которых можно с легкостью найти в современной жизни. Вавилен Татарский, главный герой широко известного романа «Generation «П», – типичный представитель «поколения пепси» (как назвал его сам автор), которое составляли «дети советских семидесятых», родившиеся на закате существования СССР; поколения, успевшего впитать советские идеалы и на заре взрослой жизни оказавшегося перед сломом системы и заменой ее на неведомую им ранее новую реальность капиталистической модели мира, в котором им предстояло жить. В противовес ему герой произведения «Лампа Мафусаила или крайняя битва чекистов с масонами» Кримпай Можайский, родившийся, видимо, десятилетием-двумя позже Татарского, демонстрирует все признаки современного «мейнстрима»: хорошо оплачиваемую карьеру фрилансера, модный «прикид», современную обывательскую лексику, обозначающую «ватниками» недавних «патриотов», модные для современных интеллектуалов слова «либерализм» и «толерантность».

Д. Нечепуренко, исследуя типологию героев Пелевина, приходит к выводу, что для писателя больше характерен тип героя-профана. По его определению, герой-профан – «это обычный средний человек, обыватель, простой, искренний, честный, доверчивый. Внутренний мир главного героя – уютен, чист, светел, герой изначально доброжелателен, наивен. Это та сторона личности, которую А. П. Чехов рекомендовал скрывать от других людей, не показывать своё истинное лицо» [Нечепуренко 2012]. Виктор Пелевин, противопоставляя душевную чистоту героя, данную ему от

природы, искусственно созданному миру, в котором царят зависть, злоба и остальные пороки, создает особый диссонанс между ними, который, как нам кажется, и привлекает читателя. Собственно, такой прием свойственен и Антону Павловичу Чехову (вспомним его «Трех сестер», Аню из «Вишневого сада» и других героев), и многим другим писателям. Но если чеховские герои испытывают внутреннюю борьбу, проявляя как свои положительные, так и отрицательные черты, то у Пелевина процесс духовного созревания героя происходит более мирным путем, обычно через получение каких-то ранее недоступных герою знаний, которые помогают ему лучше понять самого себя и окружающий его мир, – ведь, согласно восточной мудрости, чтобы изменить мир вокруг, нужно разобраться в себе самом. По замечанию того же Д. Нечепуренко, у Пелевина жизнь всех героев в той или иной степени представляет собой ступени духовного восхождения к идеалу, «каждому человеку есть куда расти, и такого рода деятельность предполагается, по Пелевину, чуть ли не долгом каждого» [Там же]. И, наверное, мы не сильно погрешим против истины, если проведем параллель с Чеховым, все произведения которого были пронизаны таким же стремлением.

Таким образом, жизнь обычного, ничем не примечательного человека, попав в фокус внимания Пелевина, становится динамичной, преобразуя часто саму личность и накладывая отпечаток на ее взаимоотношения с окружающим миром. Исследуя творчество В. Пелевина, И. Скоропанова [Скоропанова 2001: 433–440] и В. Курицын [Курицын 2000: 154–160] указывают на присутствующий практически во всех его произведениях культурно-цивилизационный конфликт между человеком и обществом, человеком и государством. Он начинается с процесса осознания героем скрытых механизмов регулирования общества, в котором он живет. Получив сакральные знания, герой чаще всего оказывается перед выбором: принимать условия игры или пробовать что-то изменить в них. С. Беляков [Беляков] на примере романа «Любовь к трем цукербринам» находит три возможных

выхода для персонажа, три основных формы поведения у героев Пелевина: первый путь – плыть по течению, безропотно и даже бездумно подчиняться системе, как делает большинство («в наше время люди узнают о том, что они думают, по телевизору»). Второй путь – бунт против системы, но как выясняется, система предусмотрела его возможность и часто восстание превращается в фарс. Третий возможный путь для героя – просто игнорировать систему, оставаясь самим собой. Но независимо от выбора пути каждый герой напряженно ищет способы разрешить конфликт, и полученный результат – это либо переход на новый духовный уровень, либо неудача и дальнейшая деградация. Исследователь творчества Чехова Э. Полоцкая отметила два противоположных отношения его героев к окружающей действительности: «Одно – инертное, когда человек подчиняется слепой власти быта и теряет волю к сопротивлению; он живет ... той жизнью, которая ... воспринимается как жизнь несправедная и интеллектуально скудная. Другое отношение – активное, оно призывает человека к более высоким сферам человеческого духа» [Полоцкая 1983: 47]. Таким образом, акцент на поиске героем правильного пути (правильного с позиции самого героя), на претерпеваемых им при этом изменениях, присущ обоим писателям, несмотря на их различия.

В произведениях Пелевина, перед его героями, вставшими на путь внутренней трансформации, встает вопрос об истинности тех или иных суждений, установок, вещей. Истина, или правда, в понимании Пелевина немного соотносится с чеховским пониманием данного феномена. Как и у персонажей Чехова, так и у каждого пелевинского героя есть своя правда и свое понимание смысла жизни. Это отчетливо проявилось еще в первых романах писателя «Жизнь насекомых» и «Чапаев и Пустота»: каждая истина, открывавшаяся для насекомого Мити / Димы, жуков-скарабеев, комаров, равно как для Петра, его соседей по палате и Чапаева, оказывалась локальной правдой для одного конкретного персонажа и вместе с тем представляла собой единую, хотя и весьма противоречивую, систему мнений, каждое из

которых не было абсолютной правдой, но также и не было ложью. У каждого, даже у «человека в футляре» находится своя собственная правда, а вместе с тем – оправдание своих поступков и жизни в целом. Относительно универсальных понятий в послесловии к одному из рассказов Пелевин пишет: «Истину бесполезно искать в прошлом... Ее нет в будущем... Ее нет даже в настоящем... Но это не значит, что ее трудно найти. Можно сказать, что все в нашем мире скрыто во мраке и таится в неясности – и лишь одна истина являет себя свободно и открыто... Но есть ли в нас тот, кто способен ее увидеть?» [Пелевин 2015: 243].

Борьба убеждений разных индивидуумов, замеченная еще Чеховым, получает свое развитие и у Пелевина. Нынешний век и его прогнозируемое будущее создает для общества условия, в которых еще труднее определить, чья правда «правдивее», а чья информация – более верная. В обществе информационного шума, развитых технологий по управлению массовым сознанием героям Пелевина найти свою правду действительно трудно. Простому человеку невдомек, что по телевизору показывают ненастоящего президента, а его трехмерное, созданное дизайнерами изображение, что из-за «полетевшей» у 3D-дизайнеров графики правительства придется внедрять политический кризис и шизоблоки в головы ничего не подозревающих народных масс («Generation П»). Патриотично настроенному молодому орку (уркаинцу), идущему на «священную войну» сражаться якобы за независимость страны и ее идеалы, невдомек, что на самом деле уркаинцы массово гибнут, потому что, во-первых, более технологически развитые бизантийцы таким образом искусственно контролируют численность орков и, во-вторых, массовые кровавые побоища служат объектом съемки снаффов (видео об убийстве человека), призванных развлекать бизантийцев – людей «высшего сорта», которые разжигают очередные войны (война № 219, № 221) с помощью срежиссированных формальных видеоповодов («S.N.U.F.F.»). Жителям далекого будущего, обитающим в капсулах и отделенным друг от друга, погруженным в виртуальную реальность («вот так сбылась древняя

мечта всех бездельников – расслабиться и видеть сны всю жизнь, без вреда для здоровья»), как и сисадмину Кеше, совершенно безразличен тот факт, что они стали ограниченными биологическими придатками со скудным ментальным содержанием, которое и то закачивается в их мозги с помощью вживленных в них чипов («Любовь к трем цукербринам...»). Пугающие, постапокалиптические картины возможного будущего, конечно, показанные очень гротескно, тем не менее концептуально реальны: написанный в 2011 году роман о мифической Уркаине, граждане которой массово погибают в бессмысленной бойне, спровоцированной Бизантиумом, практически воплотился в реальных событиях на Украине в 2013 году, а зависимые от соцсетей подростки уже привлекают широкое внимание психологов и общественности. Делом времени, возможно, станет и кажущаяся сегодня нереальной идея вживления в мозг людей электронных чипов, позволяющих контролировать их поведение, а возможно, и сознание – во всяком случае, идея чипизации детей уже прописана в дорожной карте – общественной программе «Детство», обнародованной на пекинской выставке «ЭКСПО-2010». Полет фантазии Виктора Пелевина – действительно космический полет за рамки привычного, но в иллюзорном, выстроенном им мире угадываются реальные черты мира настоящего и пугающе-возможного будущего. Как тут не вспомнить реалистичный, выверенно-точный стиль Антона Павловича, «предсказавшего» в свое время борьбу с инакомыслящими в «Палате № 6»?

Изображая общество будущего или настоящего (а в некоторых произведениях – прошлого), В. Пелевин обнажает самые грубые и наиболее опасные его «структурные ошибки», подобно тому, как это делал А. П. Чехов. Антон Павлович на примере известных сегодня всем ярких, карикатурных образов человека-футляра, хамелеона, унтера Пришибеева и др. выявлял болезни всего современного ему общества, породившего подобные социальные типажи и ложные стереотипы мышления «тупых охранителей», которые напрямую влияют на поведение и мышление человека – их носителя.

В творчестве Виктора Пелевина иллюстрации стереотипов как показателей тревожных симптомов общества уделено особенно много внимания, тем более, что в настоящее время широко применяются технологии внедрения в сознание людей различных поведенческих шаблонов, позволяющих манипулировать людскими массами. В ставшем почти культовым «Generation П» идеологическую пустоту, образовавшуюся в результате исчезновения старой советской системы, заполняют манипуляционные рекламные технологии, формирующие новый тип человека – Homo Zapiens, человека переключаемого или, другими словами, управляемого. В сознании массового, усредненного россиянина, зависимого от телевидения и компьютера, соцсетей, от внедряемого СМИ образа счастливого человека, счастье которого состоит в обладании материальными объектами, происходит постепенное отмирание традиционных ценностей и замещение их рядом псевдоидеалов. В качестве последних предметы потребления с помощью новейших рекламных технологий возводятся в несвойственный им ранг высших человеческих ценностей; духовные же ценности под влиянием все той же рекламы начинают выполнять подчинённую роль, их значимость снижается и опошляется: «Сейчас ведь что квартиру обставить, что душу – со всем помогут, был бы лавандос...» («Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда» [Пелевин 2006]). Разрушающее воздействие СМИ и соцсетей, приводящее к полной обезличенности населения страны, начато с поколения Татарского и продолжено до персонажей далекого будущего («Любовь к трем цукербринам...», «S.N.U.F.F.»), вплоть до полной деморализации персонажей, которые не помнят даже своей истории, а та, в которую они верят, является очередным внушенным им мифом: «– Не завирайся, – нахмурилась Хлоя. – Как можно придумать целый народ? Древнейший народ? – Придумали не ваши тела, – ответил дискурсмонгер, – а вашу культуру и историю. В том числе и ваше представление о том, что вы древнейший народ» [Пелевин 2012: 200]. Начав с отрицания советской (тогда еще) реальности («Омон Ра», «Чапаев и пустота») и постепенно сосредоточив

внимание на современном состоянии общества (прежде всего российского), Пелевин в «Числах» признается: «наше общество напоминает мне организм, в котором функции мозга взяла на себя раковая опухоль» [Пелевин 2016б: 200]. И Homo Sovieticus, и Homo Zapiens – оба выделенных писателем «вида» советского и пост-советского человека являются жертвами своих обществ. Первый тип воспитывался в любви и вере в партию и светлое будущее, второй – на любви к потребительству и гедонизме. «Я и не догадывался прежде, что моим восприятием управляет столько разных червей и вирусов», – говорит герой «Лампы Мафусаила...» [Пелевин 2016а]. Вот только можно ли сбежать из системы современного общества, порождающего такие отталкивающие феномены? Дамилола Карпов решил погибнуть, не увидев места себе в новом мире. Вавилен Татарский, герой поколения «П», принял предложенную должность и остался в системе, хотя, дойдя до вершины карьерной пирамиды, так до конца не осознал суть происходящего: «Сам до конца не понимаю, – прошептал он в ответ. – Может, какие-то люди заинтересованы ... Наверное, если до конца разобраться, все в конечном счете на нас самих и замкнется ... Так что не бери в голову. Про этот мир вообще никто ничего по-настоящему не понимает» [Пелевин 2015: 250]. Заданность действий, ограниченность имеющихся знаний, шаблонность мышления и поведения, формируемая и поощряемая современным обществом, приводящая к отсутствию собственных мыслей, безволюности, безответственности, безынициативности и в результате к отсутствию развития, дальнейшая деградация отдельной личности и всего общества – таково предостережение В. Пелевина современному и будущему поколениям.

Каждое свое произведение, которых, к слову, создано уже немало, Пелевин подает читателю с изрядной долей юмора, «разряжая» таким образом нагнетаемую обстановку изображения картин апокалиптических обществ с обедненным человеческим мозгом, сознанием и духовностью. Заставляя улыбаться над удачно обыгранными фразами с невеселым

содержанием: «СССР, который начали обновлять и улучшать ... улучшился настолько, что перестал существовать», «Мне пришлось бы отступить от слишком многого и жить в облаке греха вместо облака “apple”»; нелепых имен и фамилий персонажей (Крим, Грым, Омон, чекисты Пугачев и Карманников и т. п.); абсурдизмов и других проявлений языкового юмора. При этом нельзя сказать, что произведения Пелевина напоминают ранние юмористические рассказы Чехова, хотя тонкий юмор и легкая ирония, присутствующие практически во всех произведениях обоих писателей, являются визитной карточкой обоих коллег по перу.

Слишком большое расстояние во времени, разные жанры и стилистика, разделяющие Чехова и Пелевина, на первый взгляд, должны свидетельствовать об отсутствии непосредственной связи между ними и их произведениями (если не считать легкой аллюзии, упоминания имени Чехова в романе «Жизнь насекомых»). Пелевин, оставаясь достаточно далеким и для современников, и для писателей прошлого, по-чеховски беспристрастно показывает российскую действительность без прикрас: грязную, с окурками, похмельем, во всей ее физической и моральной грязи. Иногда утрируя и преувеличивая ее уродливые проявления до фантастических размеров – на то и есть постмодернизм. Но показывает честно, ничего не придумывая от себя, человеческую природу и породившее ее общество такими, какие они есть. В этом честном описании, наблюдательности, умении погрузиться глубоко в народные архетипы, изучить сегодняшние национальные характеры – и есть неуловимо-чеховское. Даже излишнее преувеличение не разрывает этой писательской преемственности; вспомним, что Чехову был тоже свойственен этот прием, хотя он использовал его совсем в другой пропорции. Социальная проблематика, волнующая обоих писателей, таким образом, является одной из самых заметных черт, сближающих этих двух, таких разных авторов. И пусть каждый из них выражает свое отношение по-разному: один – поджентельменски вежливо, второй – не стесняясь в выражениях и «обогащая» литературу не совсем цензурными выражениями, – у каждого из писателей

«накипело». Взятничество и лицемерие бюрократического общества, скудная духовная жизнь рядовых обывателей отражена в произведениях и Пелевина, и Чехова, одинаково едко высмеяна и изобличена. Одинаково писатели считают, что с этой бедой, по-видимому, ничего не поделаешь. Болезнь, одним словом (хотя слово «болезнь» для Чехова звучит более определенно). Вместе с тем у обоих писателей есть небольшая, порой призрачная надежда на «духовное пробуждение» героев, которым дается шанс стать лучше и преобразить свое жизненное пространство.

Конечно, из всего сказанного не следует, что только по этим признакам можно в Пелевине увидеть продолжателя чеховской традиции. У Виктора Пелевина есть свой собственный стиль, довольно яркий и не имеющий прямых аналогов, выработанный и отточенный самостоятельно, как, впрочем, и у Чехова. В этом их похожесть и одновременно непохожесть друг на друга, их приверженность одинаковым и абсолютно разным литературным принципам. Одно можно сказать точно: каждый из писателей по-своему уникален и каждый был «открытием» для своего времени. И все-таки, они чем-то похожи...

### **3.2. Достойная «ученица» Чехова – Дина Рубина**

«Ученица Чехова из 20 века» – так можно охарактеризовать эту современную российскую писательницу, которая с юности, по ее собственному признанию, находилась под сильным влиянием чеховского слова. Во многих интервью она рассказывает, что А. П. Чехов является ее любимым писателем, она с подросткового возраста училась его стилю по его произведениям, письмам: «Это главное событие в моей жизни писательской ... Это невероятная школа порядочности, ума, сдержанности, человеческого достоинства. И в итоге – великолепного писательского стиля» [Рубина 2014]; «...я у Чехова просто уже училась, откровенно, буквально, по

его письмам – это настоящие университеты... Я у Чехова очень многому научилась именно по этим письмам, еще до того, как научилась учиться по самой прозе. Значит, от Чехова – некоторые приемы в том, что касается конструкции малой формы, что касается авторского тона, работы над фразой» [Рубина 1999]. И действительно, стиль Рубиной весьма близок чеховскому: та же лаконичность изложения, неожиданные концовки, герои, прототипы которых можно встретить на каждом шагу, тонкий юмор, завуалированное «я» писателя, жанр короткого рассказа – создается впечатление, что старательная девушка тщательно изучала «технику исполнения» знаменитого маэстро, чтобы выступить не хуже. Из небольших кусочков интервью складывается цельная картина: юная девушка, читая дневники, проникалась рассуждениями классика о любви, человеческом достоинстве, о том, что надо пожать руку и ценить каждого человека, сделавшего тебе доброе дело. Уроки, полученные в нежном, юном возрасте, запоминаются на всю жизнь: «В общем-то, у меня была гувернантка по имени Антон Павлович Чехов. В детстве я была не очень высокого роста и в шкафу доставала только до полки, где стояли крайние тома собрания сочинений Чехова, и это были письма. Поэтому изначально я узнала писателя Чехова как человека Чехова. И вот тогда я многому научилась. Я до сих пор по-идиотски отвечаю на самые идиотские письма. А мне приходит очень много писем. Я отвечаю, потому что Антон Павлович Чехов в одном из своих писем написал: “Не ответить человеку на письмо, все равно что не пожать протянутую руку”» [Рубина 2012].

Дина Рубина пишет в стиле реализма, удивительно легко и ярко, показывая на страницах своих книг простые и непростые жизненные ситуации, в которые попадают обычные люди, пережившие войну, советское время, перестройку. Каждый персонаж – это отдельная книга, со своим колоритом, со своей неисчерпаемой историей: блокадное детство, скитания по разным городам в эвакуации, послевоенные годы в Ташкенте, потерянные и вновь обретенные семейные корни, приемные дети и приемные родители,

супружеские скандалы и измены, многочисленные соседи с многонациональным сплавом преданий, притч и просто жизненных историй. География рассказов необычно широка – от Владивостока до Нью-Йорка, от Ташкента до Ленинграда, от Иерусалима до Кордовы... Пестрая смесь еврейских, украинских, узбекских, русских обычаев, языков, историй создают неповторимый стиль и очарование рассказов Рубиной. Никто не может назвать ее «копирующей» стиль другого писателя – он у Рубиной свой, выработанный, выстраданный и вполне узнаваемый. Сквозь переплетения описываемых ею событий видна выверенная чеховская манера повествования, но художественный облик своих произведений писательница слепила сама, Чехов был только одним из учителей.

Рассказывая о себе, своем творческом пути, Дина Рубина нет-нет да и вставит чеховские фразы, которые помнит наизусть и которые органично звучат в ее речи: «Еще одной причиной, маленькой, но увесистой гирькой в пользу отъезда, стало то, что мне начали возвращать рукописи. В “Юности” без внятных объяснений отказались печатать повести “Двойная фамилия” и “На Верхней Масловке”. Видимо, там почувствовали, что я перестала быть милой остроумной девочкой из Ташкента, пишущей невинные рассказы. “Ну ладно”, – подумала я и пошла в более “серьезный” журнал “Знамя”. Дама из отдела прозы прочитала повесть и сказала: “Знаете, это все беллетристика”. Я возразила: “Антон Павлович Чехов называл себя беллетристом”» [Рубина 2012].

Место для А. П. Чехова у Рубиной найдется не только на ее книжной полке: «...я том Чехова с полки сняла и в миллионный раз стала “Черного монаха” читать», – он присутствует и на страницах романа, как бы невзначай, когда заходит речь о пьесе и театре:

«– Петр Авдеич, скажите, что вернетесь! Мы пропадем без вас! Мы же хотели Чехова ставить, как же Чехов, Петр Авдеич, что с Чеховым будет?»

Петя улыбался, делал задумчивое лицо и даже угостил Аллочку двумя вареными сосисками.

С Чеховым все в порядке, фарфоровое дитя. Он классик, ему хорошо. Его тома стоят в библиотеке швейной фабрики ... А вот со мной плохо, друг мой Аллочка. И ничто мне не поможет, даже твоя пасторальная любовь» [Рубина 2015в: 112].

Очень проникновенной можно назвать вставку о Чехове в рассказе Д. Рубиной «Когда же пойдет снег?». Это не по-детски серьезный разговор между молодыми людьми – парнем 22 лет и девушкой, которой только-только исполнилось шестнадцать:

«А то, о чем я говорила, – это правда жизни. Точно так же об этом написал бы Чехов. Ты любишь Чехова?

– Очень, – веско сказал он.

– Слава богу! Я презираю тех, кто к нему равнодушен. Просто за людей их не считаю, каких бы успехов в личной и общественной жизни они ни достигли. Я всю жизнь читаю письма Чехова, у нас дома есть его собрание сочинений в двенадцати томах. Многие его письма я знаю наизусть. Особенно к Лике Мизиновой. Он ей пишет: “Хамски почтительно целую Вашу коробочку с пудрой и завидую Вашим старым сапогам, которые каждый день видят Вас...” И еще так: “Кукуруза души моей!” Обязательно нужно читать примечания к его письмам. Там объясняется, кто такие были Линтварёвы, кто такая Астрономка. Только никогда я не заглядываю в примечание к письму восьмьсот восемнадцатому. Там всего одна сноска. Знаешь какая?

– Какая? – тихо спросил он.

– Всего одна: “Последнее письмо А. П. Чехова”» [Рубина 2015а: 162–163].

Как еще красивее можно передать будоражащую воображение подростка тему о том, откуда не возвращаются любимые?

Читая книги Дины Рубиной, ее интервью, делаешь вывод, что Чеховым она прониклась давно и полностью. Действительно, стилистика текста, персонажи, некоторые литературные приемы – многое подчерпнуто

писательницей у Чехова. Жанр малой прозы, яркие, интересные автобиографичные зарисовки-воспоминания даются ей особенно хорошо. Обращает на себя внимание и чеховский прием внезапной концовки сюжета («Константин Гаврилович застрелился...» – Как? Почему? Из-за Нины? Из-за творческого кризиса?). В том же рассказе «Когда же пойдет снег?» юная девушка накануне сложнейшей операции (одна почка, и та начинает отказывать) смотрит в окно и видит, наконец, долгожданный снег. Перед этим она пишет записку отцу и брату (на случай своей возможной смерти): «Я всех вас очень люблю!», потом комкает ее и выбрасывает. Ее душевное смятение понятно: два дня назад умерла во время операции еще одна пациентка, девушка с прекрасными рыжими волосами. Но в конце присутствует и тема победы над смертью: рассказ Бориса о том, как бабушка получила фотокарточку «из прошлого», давно трагически погибшего мужа, который ушел, но оставил после себя сына, а последний родил внука. Нина (героиня с чеховским именем) думает о своей погибшей маме: «Жива моя мама. Потому, что я жива. И буду жить долго-долго» [Там же: 172]. Произведение завершается оптимистично: верой Нины в благополучный исход, жизнь победит, «придет Борис и напишет мне записку, какой-нибудь каламбур вроде: “Оперативно здесь делают операции!”». А я в ответ на том же листке попрошу медсестру написать крупно, латинскими буквами: “Ро blatu”...» [Там же: 173]. Итог операции неизвестен, борьба между двумя великими силами – жизнью и смертью – для Нины только начинается. Но окончание рассказа на столь пронзительном моменте манит и требует продолжения (Как там Нина? Выжила? Здорова? Все ли хорошо с ней?).

Примерно такой конец у произведения «Двойная фамилия» [Рубина 2009]: повествовательный тон рассказа разрушает телеграмма «Возвращайся немедленно папа умер». История о семейной драме обычных людей кажется простой по-чеховски. Ситуация любовного треугольника, в которую попадают герои, кажется типичной, хотя и имеет свои особенности, но в жизни все бывает. И каждый в этой любовной истории по-своему прав

(повторение мысли Чехова, что одной правды не существует), и каждый – по-своему глубоко несчастен. Сначала отец, воспитывающий чужого ребенка («целых два дня потом у меня был сын», ровно до того момента, когда ему сообщили, что ребенок от другого мужчины). Потом, после пятилетнего перерыва, мать ребенка – со своей болью и правдой. Несчастный «третий» – Виктор, который умер к концу рассказа. И – наконец, страшная правда, которую скрывали от мальчишки, у которого была своя «безоблачная» версия отношений в семье – любящий отец, мать, «которая воспитала», и отчим, который оказался родным отцом. У всех в этой повести рухнул собственный мир: один мужчина «потерял» ребенка (сначала морально, потом физически); женщина, которая мучилась, не в силах открыть правду участникам драмы, и сын, теряющий родного отца дважды: сначала «приемного», которого всю жизнь считал отцом, а потом родного, которого всю жизнь считал отчимом. Небольшая аллюзия с названием «Двойная фамилия», которая чем-то напоминает чеховскую «лошадиную», и неожиданная, но вполне бытовая по-чеховски концовка рассказа об этой семейной драме.

Примерно такой же внезапный, оставляющий больше вопросов, чем ответов, конец у романа «На Верхней Масловке». В нем рассказывается о необычном и немного странном симбиозе пожилой 95-летней скульпторши, с неггибаемым характером и острым умом, и молодым, по-своему талантливом, но слабовольным и с расшатанными нервами театроведом. Концовка романа выверена прямо по-чеховски: обрывисто и интригующе. Главный герой романа Петя, проживший много лет в Москве и ухаживающий все это время за престарелой скульпторшей, после ее смерти неожиданно принимает решение уехать из Москвы, хотя старуха перед кончиной напрягла всех знакомых и сделала его своим наследником – ему отписан по наследству дом старухи. Перед своим внезапным отъездом он делает такое же внезапное предложение переводчице Нине – еще одна интрига и повод подумать, «а что было бы...». Таких сюжетных

«возможностей» у Чехова было множество, встречаются они и у Дины Рубиной. Наконец, когда главный герой едет на поезде, действие романа заканчивается последними мыслями Пети: «пора гасить свет»... Что это значит? Что жизнь героя закончена? Что он намеревается совершить самоубийство, тем более, что по роману характер у него как раз подходящий, это отражается и в его портрете (прыгающие губы, перекошенное лицо) и в рекомендациях врача «нервы лечить». Неясность последней фразы рождает финальную и неразрешимую интригу: а что же будет дальше с героем? Будет ли он жить, и если да, то как будет начинать все с нуля, когда уже столько всего потеряно и душа растрочена за двадцать лет переживаний из-за предательства, обмана любимой, унижений?

Прямая отсылка в произведениях Рубиной к творчеству Чехова есть всего лишь одна – в небольшом ремейке «Область слепящего света» (короткий рассказ из сборника «Несколько торопливых слов любви» [Рубина 2011]). Сюжет рассказа отдаленно схож с сюжетом чеховской «Дамы с собачкой»: встретились мужчина и женщина, вспыхнула страсть, которую нужно скрывать от семьи и привычного окружения, герои романа, о которых и сам классик, а за ним Рубина сказали немного, совершенно обычные, ничем не примечательные люди (серое платье, вульгарная лорнетка, средних лет, молодая [Чехов 1974–1983 (10)]; «невысокий неяркий средних лет» [Рубина 2011: 12], «скромной внешности» [Там же], «два неудачных брака, детей нет, сыта по горло, оставьте меня в покое» [Там же: 14]). Кроме того, есть прямая отсылка к Чехову (героиня, смеясь, два раза сравнивает себя с «дамой с собачкой»). Сценарий современной истории похож на классический, только развивается он не просто стремительно, а молниеносно. Встретились, а после поняли, что продолжения не будет. Каждый думал, что больше не увидятся. «А вернешься когда? – спросила она. Он хотел ответить “никогда”, и, в сущности, это было бы правдой» [Там же: 15]. То же самое состояние, как и у Чехова: «Он был растроган, грустен и испытывал легкое раскаяние; ведь

эта молодая женщина, с которой он больше уже никогда не увидится...» [Чехов 1974–1983 (10): 135].

В обоих произведениях есть красноречивые детали, рисующие обыденную жизнь: чеховские: «у нее в номере было душно» [Там же: 131] и арбуз на столе, который Гуров «стал есть не спеша» [Там же: 132]; у Рубиной это подтекающий кран: «К сожалению, она торопится, очень, абсолютно неотложное дело: обещала сегодня матери исправить подтекающий кран на даче» [Рубина 2011: 13] и далее: «— Горло сохнет, – сказал он, морщась, – где тут кран? – На кухне... Он поднялся, по-старушечьи накинув плед на плечи, побрел в кухню. – Действительно подтекает! – крикнул оттуда. После чего кран был забыт навеки...» [Там же: 14].

К герою Рубиной, как и к Гурову, приходит осознание и ощущение невозможности существовать без любимой женщины, правда, в отличие от многократных свиданий чеховских персонажей у героев Рубиной было одно, но в несколько дней. Рубиной присуща бóльшая повествовательная эмоциональность (здесь причина, может быть, кроется в женской психологии), в описании отношений присутствуют яркие сравнения, эпитеты и др. средства выразительности, например, «ее удивление по поводу его скромной внешности, столь отличной от того трагического полулика, что был предъявлен ей в темноте» [Там же: 12], «И с этой минуты все покатилося симфонической лавиной, сминающей, сметающей на своем пути их прошлые чувства, привязанности и любви – все то, чем набиты заплечные мешки всякой судьбы...» [Там же]. У Чехова, как мы помним, стиль намного более лаконичен, можно сказать, в сравнении с рубинским более сухой, но у обоих писателей он динамичен и выверенно точен.

Многие герои произведений Чехова и Рубиной ощущают двусмысленность своего положения и окружающего их мира: все притворяются, играют роль. «Как молодой» [Там же: 18], – говорит герой Рубиной; священник, попавшийся навстречу герою в рассказе Рубиной, «перешагивал через лужу, придерживая полу сутаны движением женщины,

приподнимающей подол платья» [Там же: 18]; «она помахала своей растрепанной, как болонка, шапкой» [Там же: 17], напомнив ему «даму с собачкой»; две жизни у Гурова, тайная и явная: «все, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других» [Чехов 1974–1983 (10): 141]. Неслучайно Гуров, провожая дочь в гимназию, произносит фразу, казалось бы, никак не связанную с сюжетом рассказа про погоду: «Теперь три градуса тепла, а между тем идет снег... Но ведь это тепло только на поверхности земли, в верхних же слоях атмосферы совсем другая температура» [Там же]. Знаковая и метафорическая фраза, она спроецирована особым знанием героя о своей потаенной, но настоящей любви. Любви, которая приподнимает героя над буднями, над серостью, в «высшие слои атмосферы», туда, где, по выражению Рубиной, «область слепящего света». Осознанно или случайно название рассказа Рубиной рефреном повторило эту мысль в названии рассказа. Именно там, почти что «в высших слоях атмосферы», над черепичными крышами Иерусалима, происходит последнее любовное свидание героев Рубиной: «Мы оставим их, беспомощных владык друг друга, разглядывать крыши Иерусалима из-за штор отеля “Холлидэй-Инн”, с высоты двенадцатого этажа...» [Рубина 2011: 17], последнее прощание: «Ее уволокивал эскалатор – рука с шапкой, полы дубленки, сапожки... Вознеслась...» [Там же: 18]. Гуров и Анна Сергеевна тоже устремляются то вверх по лестницам театра, то (еще в Ялте) в горы.

И после переживания возвышенных чувств в соответствующей им обстановке – резкое, жесткое выпадение в реальность: ставшая кульминационной у Чехова фраза «осетрина-то с душком» показала, что Гуров уже вне пошлой, серой обыденности. У Рубиной такой знаковой фразой стала в финале просьба жены, обращенная к герою, потрясенному ее же сообщением о взрыве самолета, на котором улетела героиня: «Ну, если ты еще не переоделся, так вынеси мусор» [Там же: 19]. Звучит она страшно, так как герой находится в состоянии ступора: он только что узнал о гибели

возлюбленной. И если чеховский финал оставляет надежду, возможность поиска выхода («Как? Как?»), то у Рубиной финал решен жестко: большое, страстное чувство не способно приладиться к будням, к обыденности, оно остается там, наверху – в «высших слоях атмосферы» (по Чехову) или в «области слепящего света» (по Рубиной).

### **3.3. Чеховские мотивы в описании российского села в произведениях В. Распутина, В. Астафьева, Р. Сенчина, М. Шанина**

Еще одно из направлений чеховского творчества, к которому обращаются современные литературные критики, связано с описанием жизни деревни и ее обитателей. Среди произведений Чехова есть те, которые целиком посвящены описанию деревенской жизни и простого народа: «Степь», «Новая дача», «В овраге», «Бабы» и в особенности «Мужики», вызвавшие широкий резонанс после опубликования в 1897 году. Именно это произведение стало отправной точкой реалистичного изображения российской сельской действительности, поначалу не признаваемого современным Чехову обществом, привыкшем, благодаря творчеству И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, Л. Н. Толстого к представлению об идеализированном и романтизированном быте русских крестьян. Через полвека А. И. Солженицын, затем В. Г. Распутин и молодые современные писатели-деревенщики вернулись к изображению сложной сельской жизни, которая несмотря на социально-экономические изменения в их произведениях оставалась по-прежнему унылой, порой пугающей, но неоспоримо реалистичной.

Е. В. Петухова, делая подробный анализ повестей В. Распутина «Пожар» и В. Астафьева «Печальный детектив», отмечала, что сюжетные линии, композиция, стиль, персонажи являются «не чеховскими»,

совершенно ему не свойственными [Петухова 1997, 2005]. Однако, несмотря на принципиально иную авторскую позицию в изображении героев и способе донесения своих мыслей до читательской аудитории, несмотря на публицистичность произведений современных авторов, их работы имеют сходные с чеховскими «Мужиками» признаки. Прежде всего, общими являются объект изображения (жизнь деревенских обывателей) и его стиль (трезвый, реалистичный взгляд на происходящие события). В этом отношении можно считать, что в своих произведениях Распутин и Астафьев продолжают чеховскую традицию внимательного наблюдения за деревенской жизнью и ее правдивого изображения. Как в свое время А. П. Чехову, так и этим авторам пришлось изменить сложившейся традиции соцреализма, переступив границы дозволенного, критически показав действительность, которую они наблюдали в обычной жизни. К счастью для писателей и их произведений, политическая оттепель позволила авторам высказывать свои мысли без опасения репрессий, а их произведениям выйти в печать. Е. Н. Петухова усматривает в повести «Пожар» и романе (как назвал его автор) «Печальный детектив» отражение признаков скрытого общественного кризиса, который стал явным чуть позже, в конце 80-х годов XX века, во время перестройки. Несущими скрытый социально-политический посыл можно считать и произведения современных писателей: Сенчина и Шанина. Видимо, сама тема обязывает.

На наш взгляд, наиболее «близким» к произведению Чехова «Мужики» является роман «Елтышевы» Романа Сенчина (2009). Несмотря на поразному описываемые реалии, иной тип персонажей, объем произведения, в романе можно увидеть множество общих с «Мужиками» сюжетных деталей. Вместе с тем, роман воспринимается (и действительно является таковым) полностью авторским проектом, основанным на личных наблюдениях за жизнью современной деревни: ни одна из деталей произведения не вызывает отторжения как «лишняя, надуманная, ненужная». Ужас читателя вызван тем, что история представлена правдиво и сомневаться в возможности описанных

в романе событий не получается. В этом видится и особенность заданного Чеховым направления в творчестве – изображать реальность настолько правдиво, что отрицать ее невозможно.

Как и у Чехова, в романе Сенчина показана обычная среднестатистическая семья, которая в конце XX века, после распада СССР, с трудом пытается приспособиться к новой реальности. У героев типичные профессии: Николай Елтышев – капитан милиции, работает в вытрезвителе; его жена Валентина – библиотекарь. Как в обычной российской семье этого времени у них двое детей. Герои – простые люди, с ничем не выдающимися характерами и банальной семейной историей. Как и у Чехова, в романе «Елтышевы» нет авторских рассуждений и откровений: Сенчин просто описывает три года из жизни этой семьи. И это не семейная сага о преодолении и торжестве, а горькая правда о русской жизни – откровенная и отвратительная.

В обоих произведениях история начинается с решения героев о переезде из города в деревню. Чеховский Николай Чикильдеев заболел и поэтому вынужден был оставить работу. Не имея средств и возможностей жить в Москве, он решает переехать с семьей в деревню, надеясь на помощь родных. Николай Елтышев у Сенчина, потеряв работу, лишается дома и тоже вынужден с семьей переселиться в деревню, к родственнице жены. В обоих случаях история двух семей начинается с вызванной внешними причинами трагедии – потери своего места в обществе и дома. Когда незатейливая идиллия маленькой семьи рушится в одночасье, мы видим, насколько хрупким бывает человеческое счастье. В один миг работа, дом, налаженный быт – все оказывается потеряно, и героям приходится переезжать в деревню, другого выхода нет. Елтышевы воспринимают свой переезд как временную меру, чтобы собраться с силами, накопить денег и вернуться обратно в город. О намерениях Николая Чикильдеева Чехов не выразился также ясно, но скорее всего, подразумевалось, что герой решил

вернуться в отчий дом только на время болезни и наверняка поначалу надеялся поправиться и вернуться на привычную работу Москву.

В обоих случаях семьи героев в деревне никто не ждет: родители и невестка Николая явно раздасованы появлением лишних ртов; Валентину Елтышеву село не принимает, у нее нет возможности получить работу, знакомые давно разъехались – по сути, они приехали в чуждую им обстановку. В этих условиях семейная идиллия разрушается, обнажая сложную семейную драму, отчаяние и безысходность. Налаженный быт, работа, квартира – все оказывается бутафорией. Отбери – и человек голый, никому не нужный, выброшен на обочину жизни. Переезд в деревню для обеих семей обернулся трагедией. Описание деревни у Сенчина и Чехова создает схожее ощущение унылости и заброшенности, ненужности: «Но только вышла из автобуса в деревне, настроение стало портиться: сонные люди, темные кривые избы, обшелушившаяся зеленая краска на стене магазина, грязные уродливые дворняги, никого не охраняющие, неизвестно зачем живущие...» [Сенчин], «то была яма, ее черное, беспросветно черное дно. Черное, как бревна их жилища» [Там же].

Вскоре после переезда растаяли надежды построить новый дом, зажить прежней жизнью. Вначале Валентина Елтышева не может найти работу, на которую была основная надежда – с помощью нее семья еще надеялись когда-нибудь вернуться обратно в город. Затем увязло строительство нового дома: Елтышевым пришлось ютиться по-прежнему в старой домишке. Далее неожиданная и неудачная женитьба старшего сына Артема, не оправдавшие себя попытки заработать на сборе лесных ягод, после которых Валентина чувствует себя униженной, совершившей своеобразное моральное падение – была представителем интеллигенции, заведующей библиотекой, а стала в один ряд с базарной торговкой. Колесо событий закручивает их и несет дальше: тяжело заболевает Николай, в выздоровление которого уже никто не верит и которому открыто говорят, что он не жилец; у Елтышевых «пропадает» бабка Татьяна, хозяйка дома, за ней следуют еще несколько

смертей. В обоих произведениях пугающим выглядит одинаковое равнодушное отношение к смерти как к чему-то рядовому, обыденному: «Елтышева удивило поведение окружающих – стояли и смотрели на труп как на что-то обычное» [Там же]. Спустя век после Чехова смерть по-прежнему была обычной для российской деревни: «Мрут и мрут, мрут и мрут... В войну с нашего Муранова семнадцать мужиков погибло, вон памятник стоит возле клуба. Семнадцать фамилий там... Но то война, пулеметы, танки, а тут, если посчитать, за последних пять лет больше наберется... И что ж это – это ведь все так перемрут, переубивают друг дружку» [Там же]. Может, поэтому, видя такую пугающую тенденцию, современные авторы и критики ищут параллели с произведением Чехова, описывавшим тяжелую дореволюционную жизнь крестьян и их одинаково безразличное отношение к жизни и смерти: «Смерти боялись только богатые мужики, которые чем больше богатели, тем меньше верили в бога и в спасение души, и лишь из страха перед концом земным, на всякий случай, ставили свечи и служили молебны. Мужики же победнее не боялись смерти. Старика и бабке говорили прямо в глаза, что они зажились, что им умирать пора, и они ничего. Не стеснялись говорить в присутствии Николая Фекле, что когда Николай умрет, то ее мужу, Денису, выйдет льгота – вернут со службы домой. А Марья не только не боялась смерти, но даже жалела, что она так долго не приходит, и бывала рада, когда у нее умирали дети» [Чехов 1974–1983 (9): 281].

Кроме общего, реалистического подхода, произведения роднит описание быта деревенских обитателей. Изображение деревенской повседневности у обоих писателей ужасает почти с первых страниц: Чехов пишет про покосившуюся печь, неровные стены избы, обрывки газетной бумаги на стенах вместо картин и вопиющую бедность [Там же]. Через столетие Сенчин рисует российскую деревню такими же красками: темные кривые крестьянские избы, обшелушившиеся стены сельского магазина, грязь, серость и убогость, – он сравнивает деревенскую жизнь с непроглядной ямой.

Другой современный писатель – Моше Шанин – начинает цикл рассказов про «левопосковских» («Левопосковские», 2014) описанием нелепой смерти Пети Радио: из-за ненужной поездки в заброшенную деревню, ради абсурдной работы – снятия показаний таксофона, который установили в тот момент, когда последняя жительница навсегда покидала это место. Деревенские нравы, описываемые и классиком, и современными авторами, тоже не могут не ужасать: постоянно пьяные («На Илью пили, на Успенье пили, на Воздвижение пили», «брань слышалась непрерывно» [Чехов 1974–1983 (9): 306]) мужики в чеховском рассказе, такие же агрессивно пьющие в «Пожаре» В. Распутина, готовые на убийство ради ящика водки. Постоянно пьет с друзьями Мишка Сухарев из «Левопосковских», умоляя бывшую одноклассницу дать в долг бутылку водки; готовы за бутылку спирта заложить последние вещи жители Мураново: «шли и шли, пили и пили, и днем, и ночью стучали в калитку. Одни протягивали деньги с показным равнодушием и даже пренебрежением, как богатый покупатель презренному торгашу, другие быстро, воровато, с оглядкой — вдруг жена бежит, третьи вместо денег совали инструменты, одежду, а то и мясо, наспех ошипанного гуся, шептали дрожаще: “На пузырек поменяй, Михайлыч. Помираю в натуре”» [Сенчин]. Драки, пьянки, убийства, тяжелый физический труд, безденежье и отсутствие всяких перспектив – страшные реалии деревенской жизни, изменить которые не получилось даже спустя много лет, реформ и преобразований. Почти все герои, столкнувшиеся с такой жизнью, остро ощущают ее бессмысленность и свои растерянность и подавленность: и родившиеся, выросшие в деревне Кирьяк, Егоров Иван Петрович, молодые «левопосковские» парни, девушки и приехавшие Елтышевы, Чикильдеевы. К концу повествования такое существование угнетает настолько, что покинуть ее стремятся и Ольга Чикильдеева, и Иван Петрович, и Елтышевы: «Бессмысленно и глупо текла их жизнь, глупыми были их страсти и любви, глупой оказалась и гибель. Да и в своей жизни, в жизни своей семьи тоже все сильнее ощущал он эту

бессмысленность и напрасность. Конечно, было что-то, наклеивались вроде удачи, возникали просветы, но тьма постепенно и настойчиво сгущалась все плотнее. Надежда сменялась злобой и тоской. Почти уже непрерывными» [Там же]. Кому-то удастся уехать, но большинство героев сломлены такой жизнью и шансов выбраться из нее у них нет. Мы видим, как один за другим погибают все члены семьи Елтышевых, умирает Николай Чикильдеев, медленно спиваются молодые люди из деревни Левоплоская. И если у Чехова в ряде рассказов о деревне («Степь», «В овраге») попадались описания светлых моментов жизни и изображение сильных, самобытных, ярких личностей, пусть испытавших много нехорошего в своей жизни, но нашедших силы жить дальше с чистой совестью и трудиться, то у современных авторов таких примеров мы не видим. Герой Валентина Распутина – водитель Иван Петрович – вроде и является носителем положительных качеств: он честный и ответственный, – но изменить ситуацию не может, ни в своей жизни, ни в окружающей его действительности. В конце повести он уходит, но размышления его невеселые: как знать, какую жизнь он найдет на новом месте, не окажутся ли люди в новом селе такими же, как в Сосновке? Жизнь Елтышевых и левоплосковских напоминает тягучий беспросветный сон: и радости особой в нем нет, и прервать его не получается.

Еще одним элементом сюжета, который сближает произведения Распутина, Астафьева, Сенчина с чеховским, – это присутствие в нем пожара как стихийного бедствия, во время которого раскрываются глубинные, скрытые мотивы человеческой души (мародерство вплоть до убийства в повести «Пожар» В. Распутина), истинный характер отношений в коллективе (почти во всех произведениях тушение пожара становится явной проблемой: чеховские мужики «стояли толпой возле, ничего не делая, и смотрели на огонь», распутинские – открыто грабили). Бестолковость в организации процесса коллективного труда показана и у Сенчина на примере возведения нового клуба взамен сгоревшего: «Клуб так и не

достроили. Несколько раз пригоняли технику, привозили материалы, два-три дня кипела работа, а потом – снова тишина, и движущиеся тени по вечерам, ищущие, что бы унести полезного» [Сенчин]. После пожара, который является символическим знаком беды, разрушения, краха всей прежней жизни, всего нажитого, разлаживается и жизнь героев всех произведений: умирает муж Ольги Чикильдеевой, она вынуждена жить со свекрами и старшим братом мужа Кирьяком, который «шумел по вечерам, наводя ужас на всех» [Чехов 1974–1983 (9): 310], и, страстно мечтая вырваться из этой жизни, отправляется пешком в Москву, по дороге выпрашивая милостыню. Иван Петрович, главный герой «Пожара», пытающийся во время страшного события как-то помешать расхищению общественного имущества, с горечью покидает Сосновку: «Иван Петрович все шел и шел, уходя из поселка и, как казалось ему, из себя, все дальше и дальше вдавливаясь-вступая в обретенное одиночество... Издали-далеко видел он себя: идет по весенней земле маленький заблудившийся человек, отчаявшийся найти свой дом, и вот зайдет он сейчас за перелесок и скроется навсегда» [Распутин 1994: 415]. После пожара в клубе жизнь Елтышевых еще стремительнее несется под откос: Николай в пьяной ссоре убивает старшего сына, разрывает отношения с невесткой и внуком, начинает пить, трагически теряет младшего сына и, наконец, умирает сам.

Интересно и то, что в рассказах Чехова и Распутина описание тяжелой жизни перемежаются с мирными картинками природы: даже в тяжелых жизненных условиях Ольга Чикильдеева, неприятно поражаясь деревенскому запущенному быту, восхищается красотой подмосковной деревеньки, а Липа Цыбукина («В овраге») поет, возвращаясь осенним вечером с тяжелой работы. В. Распутин, рассказывающий о тяжелых жизненных испытаниях своих героев, воспекает деревню и природную красоту суровых сибирских мест, где природа дарит людям успокоение и душевный покой. Но уже в описаниях Романа Сенчина и Моше Шанина этой красоты нет: она оказалась погребена под серой, пыльной и бестолковой деревенской жизнью.

Рассказы о природе Саян приводятся только в сравнении с городской жизнью, и часто не в пользу деревенской: в городе, где жили Елтышевы, и природа была мягче, и заниматься садоводством было проще. У Шанина природа мелькает как фон: она красива, но никто из деревенских не обращает на нее внимания, не пробуждает она их души.

Подводя итог, следует отметить, что в творчестве современных авторов связи с чеховскими произведениями, описывающими жизнь и быт деревни, имеют аллюзивный характер. Нельзя говорить о заимствовании каких-то сюжетных ходов или композиции, все современные герои представляют собой плод авторской задумки, иногда являются выразителями идей автора (например, Иван Петрович из «Пожара» В. Распутина), и очевидно, что их характеры списаны с портретов современников каждого из авторов; все персонажи – усредненные и легко узнаваемые типажи.

Произведения современных писателей сближает с «мужицкими» рассказами Чехова тема российской деревни, о которой авторы пишут, основываясь на собственном опыте и наблюдениях: у всех авторов, включая Чехова, был опыт деревенской жизни, что дает им возможность описывать события максимально реалистично.

Реализм, критичность, интерес к описанию жизни простых людей, тонкое знание психологии и уклада жизни последних, отсутствие прямого авторского вмешательства, изображение самых неприглядных сторон «как они есть» – все эти признаки чеховских произведений о деревни унаследовали современные авторы. На примере их произведений можно говорить о том, что в русской литературе сложилась традиция именно такого описания действительности российской деревенской жизни, и основы этой традиции были заложены А. П. Чеховым.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская литература в конце XX века (в 80-е и 90-е годы) и в начале XXI века оказалась под сильным влиянием постмодернизма, который как явление в культуре появился в середине XX столетия в странах Западной Европы. У истоков его идеологии стояли французские философы (постструктуралисты) Р. Барт, его ученица Ю. Кристева, Ж. Делез, Ж. Деррида, М. Фуко, в России – русские ученые М. Бахтин, Ю. Тынянов. В пережившую перестройку и слом политической и экономической систем Россию постмодернизм пришел уже в своем готовом, оформившемся виде. В общих словах, он предполагал такое видение мира, в котором нет места авторитету автора, нет каких-то вечных правильных истин, где все относительно, нет личной точки зрения, а вместо этого признается множественность мнений, даже противоречащих друг другу. Текст для постмодернистов является основной и главной реальностью, состоящей из множества культурных кодов, метафор, цитат. Юлия Кристева в одной из своих работ использовала понятие «интертекстуальность», предполагающую множественность связей текста с первоисточниками, на которые он явно или неявно ссылается. Собственно, прием интертекстуальности был известен еще в античности, любой текст возникает из знания автором каких-то источников, текстов, на которых он учился в свое время или просто читал. Многие тексты содержат какие-то общенародные культурные коды, например, народные поговорки или устойчивые словосочетания, имеющие значения, известные практически всем носителям языка, имена персонажей, ставшие нарицательными, например, «Емеля на печи» (то есть очень ленивый человек) или «Анна на шее» (женский вариант Емели). Такие культурные коды, значения, известные всем носителям языка, передают мысль автора, усиливают эффект от произведения, несут дополнительную информацию.

Под влиянием постмодернизма прием интертекстуальности стал применяться повсеместно и явился своеобразной «визитной» карточкой литературы постмодернистского толка, а также современной литературы в целом, в том числе русской современной литературы.

Современные авторы, следуя литературной моде, включают в свои произведения фрагменты, сюжеты, образы героев из произведений известных писателей, чаще всего всемирно признанных классиков, довольно часто при этом переиначивая сам сюжет и перекраивая первоначальную мысль классического произведения. В этой ситуации логично появление вопроса: можно ли такое отношение современных авторов к классическим текстам назвать уважительным, как это следует делать новому поколению литераторов? Однозначного ответа на этот вопрос дать нельзя. Согласно мнению Владимира Борисовича Катаева, в современной русской литературе использование приемов постмодернизма не обязательно означает, что эта литература или ее автор принадлежит к определенному течению. Некоторые современные авторы (например, Эмиль Дрейцер) пытаются представить чеховских героев в современных нам декорациях, с нынешней моралью, зачастую низкой, «кухарной» психологией. Подобного рода «дорисовки» или «перерисовки» однозначно разрушают первоначальный замысел великих творений, можно сказать даже опошляют их, делают банальными и неинтересными. Все-таки надо иметь определенный талант, каким владел, например, Чехов, чтобы в серой обыденности увидеть нечто интересное, оригинальное и передать это, с одной стороны, реалистично, а с другой – художественно и этично. Множество современных произведений, опирающихся на претекст, даже нельзя назвать постмодернистскими, их цитации носят простой компилятивный характер, и мы упоминаем о них в работе для того, чтобы показать, что в настоящее время есть такой вид обращения к классическому наследию.

Ряд авторов, таких как, например, Владимир Сорокин, Константин Костенко и другие, выступая с позиции постмодернизма, не признавая

авторитета классиков, в своих работах постоянно искажают первоначальный смысл классических произведений, доводя его до ощущения полного абсурда. Они как будто говорят читателям: сейчас новое время, прежние авторы уже устарели, их наставления сегодня лишены всякого смысла, они скучны и не нужны, поскольку действительность, которую вы видите сейчас, непонятна и бессмысленна. Возможно, такие литературные эксперименты можно было бы назвать необычными, если бы они представляли собой единичные примеры. Но в ситуации, когда таких произведений много, и, например, Сорокина называют одним из лучших писателей современности, это означает, что современные авторы, а с ними и читатели начинают отрицать великое значение классических произведений, они больше не считают классику поучительной, важной для духовного развития. Такое восприятие классического наследия не может не вызывать опасения за судьбу литературы и молодого поколения страны, на духовное развитие которого призвана влиять в первую очередь классическая литература. В монографии Владимира Борисовича Катаева «Игра в осколки» приводятся многочисленные примеры некорректного «использования» классики и ставится вопрос: доживет ли классическая литература до лучших времен? Какая судьба ее ждет дальше во времена наступившего постмодернизма? На фоне неясных перспектив и общего состояния российского литературного пространства, которое полностью оказалось под влиянием постмодернистских (можно сказать «депрессивных» настроений), вопрос о поиске традиции и преемственности чеховского наследия выглядит особенно актуальным.

Проведенное нами исследование на материале произведений современных постмодернистов, реалистов, а также авторов, чей стиль (и в этом особенность современного литературного периода) довольно трудно определить однозначно, показало, что среди современного поколения русских авторов много тех, кто обращается в своих произведениях к творчеству А. П. Чехова. В их число вошли достаточно известные,

состоявшиеся русские современные писатели: Ю. Буйда, В. Пелевин, Л. Петрушевская, Д. Рубина, В. Сорокин, Л. Улицкая и др. Поскольку в выборку были включены работы авторов, принадлежащих к разным литературным направлениям, анализ характера обращений к творческому наследию А. П. Чехова показал его неоднородность: ряд писателей уважительно относятся к творчеству классика (более того, некоторые считают его своим учителем), однако некоторые авторы демонстрируют пренебрежение к чеховскому творчеству и классике вообще и используют известный претекст для привлечения внимания к своей работе.

Как показал сравнительный анализ произведений, в которых писатели обращаются к чеховскому наследию, большинство заимствований имеет признаки постмодернизма: включение в свой текст фрагментов из произведений Чехова осуществляется с целью творческого эксперимента, а это как раз тот самый способ построения художественного текста, который теоретиками постмодернизма называется интертекстуальностью. Обращение к претексту в произведениях современных авторов может носить конструктивный характер, при этом ими заимствуются художественные детали, общие сюжетные линии, цитаты, в том числе заголовочные и т. д. при общей оригинальности современного текста, то есть аллюзивность носит неявный характер. Творчество таких авторов, как Ю. Буйда, Д. Рубина, В. Солоух не содержит или редко содержит какие-либо отсылки к творчеству Чехова, последние чаще всего представлены в виде неявных аллюзий; этих авторов условно можно назвать преемниками авторского стиля Чехова (тяготение к малым литературным формам, «безличное» повествование от третьего лица, интерес к жизни обычных, средних людей, к их проблемам и душевным «болезням», характерным для всего российского общества, внутреннее желание и стремление увидеть хотя бы надежду на личностное прогресс развитие отдельно взятого человека) или, как минимум, сделать вывод о значительном влиянии Чехова на формирование писателей в период их становления.

В то же время использование чеховского интертекста возможно с целью полной реконструкции его первоначального замысла, доходящей порой до абсурда (Б. Акунин, Л. Петрушевская, Л. Улицкая и др.). Тем не менее, несмотря на такой конструкторско-экспериментаторский характер обращения с литературным наследием, эти писатели в интервью признают, что Антон Павлович повлиял на их становление как литераторов, не отрицают его авторитета и вклада в развитие русской литературы, сознательно применяют постмодернистские приемы для интерпретации его произведений, преследуя свои цели, но одновременно демонстрируя уникальность творчества А. П. Чехова (см., например, интерпретацию чеховской «Чайки» Б. Акуниным, в которой удивляет глубокая проработка характеров и взаимодействия персонажей) и, можно даже сказать, популяризируя его творчество в настоящее время.

Определенные связи творчества постмодернистов с чеховским наследием мы обнаружили в произведениях одного из самых ярких представителей писателей-постмодернистов В. Пелевина. Мы выявили типологические параллели между произведениями А. П. Чехова и В. Пелевина, в частности, по таким характеристикам, как остросоциальная направленность произведений, усредненный типаж описываемых персонажей, отсутствие выраженной авторской позиции, одинаковый взгляд на понимание таких категорий, как истина и правда («у каждого своя маленькая правда»), гуманистическая вера в возможность духовной трансформации героя, в целом, немного похожий ироничный стиль повествования.

Определенная связь наблюдается между произведениями Чехова, посвященными русской деревне, и творчеством писателей конца XX – начала XIX веков (В. Астафьев, В. Распутин, Р. Сенчин, М. Шанин). Не прибегая к прямым заимствованиям, современные авторы в своих произведениях очень реалистично отразили атмосферу, которая царит в русской деревне, а также особенности быта русского крестьянства в разные периоды истории,

и это несмотря на различия в стилистике, содержательной стороне текстов и характере авторской оценки роднит творчество современных писателей с чеховским наследием.

Безусловно, в современном литературном пространстве Чехов занимает видное место – он известен и востребован современной читающей и пишущей аудиторией. Характер отношения к его наследию находится под влиянием идей постмодернистского толка: от отрицания и небрежного использования его цитат до смелого творческого эксперимента как широко, так и мало известными современными русскими писателями. Преобладающее количество современных произведений, содержащих отсылки к его творчеству – это пастиши (продолжения), ремейки (переделки на новый лад), аллюзии в заглавиях, сюжетах или именах героев современных произведений. Однако существуют авторы, которые увлечены не только возможностью использовать элементы чеховского наследия для придания внешнего сходства своим и его текстам, но и желанием глубоко прочувствовать творчество классика, отразить его идеи, пусть в своем понимании, но достаточно верно и главное, постараться донести этот важный смысл до читателя. В этом видится важная миссия по передаче традиций из поколения в поколение, от классического искусства к современному. Пусть внешне этот процесс похож на небольшой хрупкий мост между прошлым и будущим – главное, он есть.

## Библиография

### Художественная литература

1. *Аксенов В. П.* Желток яйца / В. П. Аксенов. – М.: Эксмо, 2009. – 416 с.
2. *Акунин Б.* Пелагия и черный монах / Б. Акунин. – М.: АСТ, 2015. – 416 с.
3. *Акунин Б.* Чайка / Б. Акунин. – СПб.: Издательский Дом «Нева», М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 191 с.
4. *Астафьев В. П.* Печальный детектив: роман, рассказы / В. П. Астафьев. – М.: Эксмо, 2011. – 640 с.
5. *Буйда Ю. В.* Все проплывающие / Ю. Буйда. – М.: Эксмо, 2011. – 704 с.
6. *Буйда Ю. В.* Рассказы о любви / Ю. Буйда // Новый мир. – 1999. – № 11. – С. 86–106.
7. *Дрейцер Э.* Дама с собачкой: апокриф / Э. Дрейцер // Столица. – 1993. – № 42 (152). – С. 58–62.
8. *Забалуев В.* Пестрые пьесы и шесть рассказов / В. Забалуев, А. Зензинов. – Кострома: [б. и.], 2001. – 191 с.
9. *Искренко Н. Ю.* Непосредственно жизнь: стихи и тексты, 22.XI.92–31.VIII.93 / Н. Ю. Искренко. – М.: АРГО-РИСК, 1997. – 67 с.
10. *Калинина Д. А.* Дама со злой собачкой / Д. А. Калинина. – М.: Эксмо-Пресс, 2013. – 348 с.
11. *Коляда Н. В.* Персидская сирень и другие пьесы / Н. В. Коляда. – Екатеринбург: Банк культурной информации. – Каменск-Уральский: Калан, 1997. – 464 с.
12. *Костенко К.* Чайка А. П. Чехова (remix) [Электронный ресурс] / К. Костенко. – Режим доступа: <http://art101km.ru/drama/kostenko/index.htm>.
13. *Кувалдин Ю. А.* Ветер: повести и рассказы / Ю. А. Кувалдин. – М.: Издательство «Книжный сад», 2009. – 448 с.

14. *Пелевин В. О.* Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда / В. О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2006. – 352 с.
15. *Пелевин В. О.* Жизнь насекомых / В. О. Пелевин. – М.: Издательство «Э», 2016. – 288 с.
16. *Пелевин В. О.* Лампа Мафусаила, или крайняя битва чекистов с масонами / В. О. Пелевин. – М.: Издательство «Э», 2016а. – 416 с.
17. *Пелевин В. О.* П5: рассказы / В. О. Пелевин. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 256 с.
18. *Пелевин В. О.* Числа / В. О. Пелевин. – М.: Издательство «Э», 2016б. – 288 с.
19. *Пелевин В. О.* Generation «П»: роман / В. О. Пелевин. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 320 с.
20. *Пелевин В. О.* S.N.U.F.F. / В. О. Пелевин. – М.: Эксмо, 2012. – 480 с.
21. *Петрушевская Л. С.* Дом девушек: рассказы и повести / Л. С. Петрушевская. – М.: Вагриус, 1998. – 446 с.
22. *Петрушевская Л. С.* Реквиемы / Л. С. Петрушевская. – М.: Вагриус, 2001. – 270 с.
23. *Петрушевская Л. С.* Три девушки в голубом / Л. С. Петрушевская. – М.: Искусство, 1989. – 397 с.
24. *Полякова Т. В.* Караоке для дамы с собачкой / Т. В. Полякова. – М.: Издательство «Э», 2015. – 316 с.
25. *Пьецух В. А.* Циклы. Рассказы / В. А. Пьецух. – М.: РИК «Культура», 1991. – 304 с.
26. *Разумовская Л. Н.* Ваша сестра и пленница: пьесы 1990-х годов / Л. Н. Разумовская. – СПб.: Петрополь, 2004. – 480 с.
27. *Распутин В. Г.* Собрание сочинений: в 3-х томах / В. Г. Распутин. – М.: Молодая гвардия, 1994. – Т. 2. Последний срок. Прощание с Матерой. Пожар. – 416 с.

28. *Рубина Д. И.* Двойная фамилия / Д. И. Рубина. – Москва: Эксмо, 2009. – 395 с.
29. *Рубина Д. И.* Когда же пойдет снег? / Д. И. Рубина. – М.: Издательство «Э», 2015а. – 176 с.
30. *Рубина Д. И.* Медная шкатулка / Д. И. Рубина. – М.: Издательство «Э», 2015б. – 416 с.
31. *Рубина Д. И.* На Верхней Масловке / Д. И. Рубина. – М.: Эксмо, 2015в. – 208 с.
32. *Рубина Д. И.* Несколько торопливых слов любви / Д. И. Рубина. – М.: Эксмо, 2011. – 160 с.
33. *Сенчин Р. В.* Елтышевы / Р. В. Сенчин. – М.: Эксмо, 2013. – 313 с.
34. *Слаповский А. И.* ЗЖЛ. Замечательная жизнь людей / А. И. Слаповский. – М.: Время, 2007. – 704 с.
35. *Солоух С.* Картинки. Рассказы / С. Солоух. – СПб.: Геликон плюс, 2000. – 88 с.
36. *Сорокин В. Г.* Голубое сало / В. Г. Сорокин. – М.: Изд. фирма «Ad Marginem», 1999. – 352 с.
37. *Сорокин В. Г.* Пир / В. Г. Сорокин. – М.: Изд. фирма «Ad Marginem», 2001. – 350 с.
38. *Сорокин В. Г.* Собрание сочинений: в 2-х томах / В. Г. Сорокин. – М.: Изд. фирма «Ad Marginem», 1998а. – Т. 1. – 815 с.
39. *Сорокин В. Г.* Собрание сочинений: в 2-х томах / В. Г. Сорокин. – М.: Изд. фирма «Ad Marginem», 1998б. – Т. 2. – 751 с.
40. *Токарева В. С.* Антон, надень ботинки! / В. С. Токарева. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 288 с.
41. *Толстая Т. Н.* Изюм / Т. Н. Толстая. – М.: Эксмо, 2007. – 480 с.
42. *Толстая Т. Н.* Кысь. Зверотур. Рассказы / Т. Н. Толстая. – М.: Эксмо, 2009. – 640 с.
43. *Улицкая Л. Е.* Люди нашего царя / Л. Е. Улицкая. – М.: АСТ, 2016. – 412 с.

44. *Улицкая Л. Е.* Русское варенье / Л. Е. Улицкая. – М.: Астрель, 2012. – 317 с.

45. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах / А. П. Чехов; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. – М.: Наука, 1974—1983.

46. *Шанин М.* Места не столь населенные / М. Шанин. – М.: Рипол классик, 2016. – 303 с.

### **Статьи и видеоматериалы из средств массовой информации**

47. *Видеозапись* спектакля «Борис Акунин. Чайка» в театре «Школа современной пьесы», режиссер – И. Райхельгауз [Электронный ресурс] // Телеканал «Столица». –

Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=gjVIs35SHbk>.

48. *Карев И.* «Чехова можно и нужно читать везде» [Электронный ресурс] / И. Карев // Газета.ru, 25.09.2015. –

Режим доступа: [http://www.gazeta.ru/culture/2015/09/25/a\\_7776587.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2015/09/25/a_7776587.shtml).

49. *Клюкина П.* Сладкая пьеса: К юбилею Людмилы Улицкой ее творческая кухня пополнилась «Русским вареньем» [Электронный ресурс] / П. Клюкина // Российская газета. Федеральный выпуск, № 4594, 21.02.2008. – Режим доступа: <https://rg.ru/2008/02/21/ulizkaja.html>.

50. *Нехоженный Чехов*: стенограмма творческой встречи с Татьяной Толстой на Форуме издателей во Львове в сентября 2013 года [Электронный ресурс] / Полит.ру. – Режим доступа: <http://polit.ru/article/2013/11/16/tolstaya2/>.

51. *Ольга Гусилетова* [Видеозапись: электронный ресурс] / О. Гусилетова // Актриса Театра «Школа современной пьесы» рассказывает о роли Маши в спектакле «Чайка Чехова». – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=8YSwyxh6Fs/>.

52. *Рубина Д. И.* «Моя карьера началась с трех слов» [Электронный ресурс] / Д. И. Рубина // 7 дней.ru, 19.04.2012. – Режим доступа: <http://7days.ru/stars/privatelife/dina-rubina-moya-karera-nachalas-s-trekh-slov.htm>.

53. *Рубина Д. И.* «Милосердие и горечь – две самые важные краски в литературе» [Электронный ресурс] / Д. И. Рубина // Профиль: деловой еженедельник, 12.05.2014. –

Режим доступа: <http://www.profile.ru/kultura/item/81745-v-poiskakh-svoego-geroia>.

54. *Рубина Д. И.* «Ни жеста. Ни слова...» / Д. И. Рубина // Вопросы литературы. – 1999. – № 5–6. – С. 7.

55. *Сорокин В.* «Все время чувствую, как у меня за спиной стоят тени бородатых классиков» [Электронный ресурс] / В. Сорокин. – Режим доступа: <http://www.rollingstone.ru/social/article/17140.html>.

### Словари и справочная литература

56. *А. П. Чехов.* Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. – М.: Просвещение, 2011. – 695 с.

57. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х томах / В. И. Даль. – М.: Русский язык, 1998. – Т. 4. – 688 с.

58. *Ильин И.* Постмодернизм: словарь терминов / И. Ильин; науч. ред. А. Е. Махов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.

59. *Новейший философский словарь.* Постмодернизм / под ред. А. А. Грицанова. – Минск: Современный литератор, 2007. – 816 с.

60. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М.: Азъ, 1997. – 763 с.

### Основная литература

61. *Агратин А. Е.* Повествовательные стратегии в прозе А. П. Чехова 1888–1894 гг.: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / А. Е. Агратин. – Москва, 2016. – 196 с.

62. *Адамович М.* Юдифь с головой Олоферна (псевдоклассика в русской литературе 90-х) / М. Адамович // Новый мир. – 2001. – № 7. – С. 165–174.

63. *А. П. Чехов* и мировая культура: к 150-летию со дня рождения писателя: материалы международной научной конференции / Южный науч. центр Российской акад. наук, Южный федеральный ун-т, Фак. филологии и журналистики; отв. ред. М. Ч. Ларионова. – Ростов-на-Дону: НМЦ “Логос”, 2010. – 363 с.
64. *А. П. Чехов*: пространство природы и культуры: сборник материалов Международной научной конференции, 11–14 сентября 2013 г., Таганрог. – Таганрог: ООО «Издательство «Лукоморье», 2013. – 420 с.
65. *А. П. Чехов*: pro et contra: антология / сост. и ред. И. Н. Сухих. – СПб.: РХГА, 2002. – 1072 с.
66. *А. П. Чехов*: pro et contra: антология / сост. и ред. И. Н. Сухих. – СПб.: РХГА, 2010. – 1096 с.
67. *А. П. Чехов*: pro et contra: антология / сост. и ред. И. Н. Сухих. – СПб.: РХГА, 2016. – 880 с.
68. *Артемьева Л. С.* Архитекстуальность творчества А. П. Чехова (1880–1890 гг.): диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Л. С. Артемьева. – Нижний Новгород, 2017. – 200 с.
69. *Ахметшин Р.* Человек в футляре: проблемы пафоса / Р. Ахметшин // Молодые исследователи Чехова: материалы международной научной конференции / под ред. В. Б. Катаева. – М.: Издательство МГУ, 2001. – С. 240–248.
70. *Багдасарян О.* Вторичные формы в современной драматургии: стратегии трансформации классики («Чтение карты наощупь» Д. Бавильского – «Вишневый сад продан?» Н. Искренко) / О. Багдасарян // Toronto Slavic Quarterly. – 2013. – № 44. – С. 101–111.
71. *Барт Р.* Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. С. Н. Зенкина; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс: Универс, 1994. – С. 384–392.

72. *Беляков С.* Поговорим о странностях любви. Виктор Пелевин. Любовь к трем цукербринам / С. Беляков // Урал. – 2015. – № 11. – С. 214–217.

73. *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века) / О. В. Богданова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. – 716 с.

74. *Буровцева Н. Ю.* «Русское варенье» по рецепту доктора Чехова (диалог с классиком в пьесе Л. Улицкой) / Н. Ю. Буровцева // Ярославский педагогический вестник. – 2010. – № 1–2. – С. 142–147.

75. *Бушканец Л. Е.* А.П. Чехов и русское общество 1880–1917 гг.: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Л. Е. Бушканец. – М., 2013. – 630 с.

76. *Ван Д.* Чехов и Лу Синь: Историко-генетические и типологические аспекты: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Д. Ван. – М., 1996. – 159 с.

77. *Васильева С. С.* «Чеховское» в художественной интерпретации Л. С. Петрушевской [Электронный ресурс] / С. С. Васильева // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – 2011. – № 2 (56). – С. 68–70. – Режим доступа: <http://jurnal.org/articles/2011/fill2.html>.

78. *Вейли Р.* Мир, где состарились сказки: социокультурный генезис прозы В. Токаревой / Р. Вейли // Литературное обозрение. – 1993 – № 1–2. – С. 24–29.

79. *Век после Чехова, 1904–2004: тезисы докладов Международной научной конференции «Век после Чехова: итоги и проблемы изучения», 25–29 июня 2004 года, Москва / отв. ред. В. Б. Катаев.* – М.: Издательство МГУ, 2004. – 262 с.

80. *Вербицкая Г. Я.* Традиции поэтики А. П. Чехова в современной отечественной драматургии 80-х – 90-х годов / Г. Я. Вербицкая. – Уфа: УГИИ, 2002. – 28 с.

81. *Генис А. А.* Частный случай: филологическая проза / А. Генис. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 445 с.
82. *Голубков М.* Русский постмодернизм: начала и концы / М. Голубков // Литературная учеба. – 2003. – № 6. – С. 71–92.
83. *Голынкин-Вольфсон Д.* Владимир Сорокин – классик 80-х – в 90-е [Электронный ресурс] / Д. Голынкин-Вольфсон // Художественный журнал. – 2000. – № 28–29. – С. 78–79. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x28017.htm>.
84. *Гусихина Н. П.* А. П. Чехов и русская поэзия XIX века: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Н. П. Гусихина. – Тверь, 2005. – 225 с.
85. *Давтян Л.* «Чайка» в опытах Т. Уильямса и Б. Акунина / Л. Давтян // Чеховский вестник. – 2001. – № 9. – С. 65–70.
86. *Дёмкина С. М.* Поиски новых форм искусства на рубеже веков: Чехов, Горький и МХТ: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Ж. В. Соколовская. – М., 2003. – 173 с.
87. *Деррида Ж.* О грамматиологии / Ж. Деррида; пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. – М.: Издательство “Ad Marginem”, 2000. – 542 с.
88. *Деррида Ж.* Позиции / Ж. Деррида; пер. с фр. В. В. Бибихина. – М.: Академический Проект, 2007. – 160 с.
89. *Долженков П. Н.* А. П. Чехов – мыслитель и художник и проблема позитивизма: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / П. Н. Долженков. – СПб., 1996. – 247 с.
90. *Егорова Н. А.* Проза Л. Улицкой 1980–2000-х годов: проблематика и поэтика: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Н. А. Егорова. – Астрахань, 2007. – 19 с.
91. *Женетт Ж.* Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт. – М.: Научный Мир, 1982. – 76 с.
92. *Женетт Ж.* Фигуры: в 2-х томах / Ж. Женетт. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т 1. – 469 с.; Т. 2. – 469 с.

93. *Зайцева Т. Б.* А. П. Чехов и И. А. Гончаров: Проблемы поэтики: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Т. Б. Зайцева. СПб., 1996. – 227 с.
94. *Зарубина Д. Н.* Универсалии в романном творчестве В. О. Пелевина: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Д. Н. Зарубина. – Иваново, 2007. – 205 с.
95. *Золотонос М.* Окорок Сорокина под соусом модерн [Электронный ресурс] / М. Золотонос. – Режим доступа: <http://www.srkn.ru/criticism/zolotonosov.shtml>.
96. *Калинина Ю. В.* Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А. П. Чехова: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Ю. В. Калинина. – Ульяновск, 1999. – 165 с.
97. *Капустин Н. В.* «Чужое слово» в прозе А. П. Чехова: Жанровые трансформации: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Н. В. Капустин. – Иваново, 2003. – 361 с.
98. *Карпова А. Ю.* А. П. Чехов и Г. Гауптман: комедиография “новой драмы”: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / А. Ю. Карпова. – Томск, 2016. – 195 с.
99. *Катаев В. Б.* «Душечка»: рассказ о любви / В. Б. Катаев // Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова: в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. – М.: Издательство МГУ, 1999. – 108 с.
100. *Катаев В. Б.* Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / В. Б. Катаев. – М.: Издательство МГУ, 2002. – 252 с.
101. *Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. – М.: Издательство МГУ, 1979. – 326 с.
102. *Катаев В. Б.* Сложность простоты: рассказы и пьесы Чехова / В. Б. Катаев. – Самара: Учебная литература, 2010. – 108 с.
103. *Катаев В. Б.* Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники / В. Б. Катаев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 392 с.

104. *Катаев В. Б.* Литературные связи Чехова [Электронный ресурс] / В. Б. Катаев – М.: Издательство Московского университета, 1989. – 261 с. – Режим доступа: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000017/index.shtml>.
105. *Кибальник С. А.* К типологии чеховской интертекстуальности в прозе экзистенциализма и постмодернизма / С. А. Кибальник // Чехов и время: сборник статей. – Томск: Издательство Томского университета, 2011. – 334 с.
106. *Комаров С. А.* А. Чехов – В. Маяковский: Комедиограф в диалоге с русской культурой конца XIX – первой трети XX в.: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01 / С. А. Комаров. – Екатеринбург, 2002. – 474 с.
107. *Костова-Панайотова М.* «Чайка» Бориса Акунина как зеркало «Чайки» Чехова / М. Костова-Панайотова // Дети Ра. – 2005. – № 9 (3). – С. 35–41.
108. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
109. *Кристева Ю.* Семиотика. Исследования по семанализу / Ю. Кристева. – М.: Академический проект, 2015. – 285 с.
110. *Кубасов А. В.* Проза А. П. Чехова: искусство стилизации / А. В. Кубасов. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1998. – 399 с.
111. *Кубасов А. В.* Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра / А. В. Кубасов. – Свердловск: СГПИ, 1990. – 71 с.
112. *Курицын В. Н.* Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М.: ОГИ, 2000. – 286 с.
113. *Кучина Т. Г.* «Дама с собачкой / с собаками»: чеховский подтекст в рассказе Л. Петрушевской / Т. Г. Кучина // 100 лет после Чехова. – Ярославль: [б. и.], 2004. – С. 136–139.

114. *Лакшин В. Я.* О «символе веры» Чехова / В. Я. Лакшин // Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. – М.: Наука. 1990. – С. 7–19.
115. *Лейдерман Н. Л.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2-х томах / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – Т. 2. – 688 с.
116. *Лесных Н. В.* Рецепция произведений А. П. Чехова в русской драматургии 1990-х –2000-х годов (Н. Коляда, Ю. Кувалдин, Б. Акунин, К. Костенко) [Электронный ресурс] / Н. В. Лесных // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2016. – № 3. – С. 60–63. – Режим доступа: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylogolog/2016/03/2016-03-16.pdf>.
117. *Лившина О.* Нина Искренко: гендер как перформанс / О. Лившина // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 97. – С. 220–239.
118. *Липовецкий М. Н.* Голубое сало поколения, или два мифа об одном кризисе / М. Н. Липовецкий // Знамя. – 1999. – № 11. – С. 207–215.
119. *Липовецкий М. Н.* ПМС (постмодернизм сегодня) / М. Н. Липовецкий // Знамя. – 2002. – № 5. – С. 200–211.
120. *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного педагогического университета, 1997. – 317 с.
121. *Липовецкий М. Н.* Сорокин-троп: карнализация / М. Н. Липовецкий // Новое Литературное Обозрение. – 2013. – № 2 (120). – С. 225–242.
122. *Макарова В. В.* Комедия Б. Акунина «Чайка» в контексте историко-функционального изучения / В. В. Макарова // Вестник Бурятского Государственного Университета. – 2011. – № 10. – С. 170–175.
123. *Малиночка Л. Н.* А. П. Чехов и Н. С. Лесков: проблема преемственности: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Л. Н. Малиночка. – Тверь, 2008. – 181 с.

124. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
125. *Михина Е. В.* Интертекст как одна из форм коммуникации между автором и читателем в художественном дискурсе / Е. В. Михина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 33 (248). – С. 161–163.
126. *Михина Е. В.* Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI веков: диссертация ... кандидата филологических наук / Е. В. Михина. – Челябинск, 2008. – 198 с.
127. *Надозирная Т. В.* Две «Чайки» под одной обложкой или Акунинские игры в классику [Электронный ресурс] / Т. В. Надозирная // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. – 2011. – № 936, вип. 61. – С. 208–211. – Режим доступа: [http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/visnyk\\_936/content/nadozirna.pdf](http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_936/content/nadozirna.pdf).
128. *Недель А.* Доска трангрессий Владимира Сорокина: Сорокинотипы [Электронный ресурс] / А. Недель. – Режим доступа: [http://www.srkn.ru/criticism/nedel\\_part1.shtml](http://www.srkn.ru/criticism/nedel_part1.shtml).
129. *Нетесова О. В.* Чехов и Акунин. Творческая интерпретация пьесы «Чайка» / О. В. Нетесова // Проблемы целостного анализа художественного произведения. – Борисоглебск, 2003. – Выпуск 3. – С. 77–88.
130. *Нефагина Г. Л.* Русская проза конца XX века / Г. Л. Нефагина. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 320 с.
131. *Нечепуренко Д. В.* Герой и читатель в произведениях В. О. Пелевина [Электронный ресурс] / Д. В. Нечепуренко // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам XV Международной заочной научно-практической конференции, 10 сентября 2012 г., Новосибирск. – Новосибирск: СибАК, 2012. – Режим доступа: <http://sibac.info/conf/philolog/xv/28947>.

132. *Образ Чехова и чеховской России в современном мире: к 150-летию со дня рождения А. П. Чехова: сборник статей / сост. В. Б. Катаев и С. А. Кибальник, предисл. С. А. Кибальника. – СПб.: ИД «Петрополис», 2010. – 328 с.*
133. *Одесская М. М. Чехов и проблема идеала (Смена этико-эстетической парадигмы на рубеже XIX–XX веков): диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01 / М. М. Одесская. – М., 2011. – 426 с.*
134. *Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова / З. С. Паперный. – М.: Искусство, 1982. – 285 с.*
135. *Паперный З. С. Записные книжки Чехова / З. С. Паперный. – М.: Советский писатель, 1976. – 391 с.*
136. *Паперный З. С. Тайна сия ... Любовь у Чехова / З. С. Паперный. – М.: Пресс, 2002. – 334 с.*
137. *Петухова Е. Н. Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века / Е. Н. Петухова. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета экономики и финансов, 2005. – 118 с.*
138. *Петухова Е. Н. Чехов и «другая проза» / Е. Н. Петухова // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век: сборник научных трудов. – М.: [б. и.], 1997. – С. 71–79.*
139. *Петухова Е. Н. Чеховский текст как претекст (Чехов – Пьецух – Буйда) / Е. Н. Петухова // Чеховиана. Из века XX в XXI: итоги и ожидания. – М.: Наука, 2007. – С. 427–434.*
140. *Платонова О. А. И. С. Шмелев и А. П. Чехов: творческий диалог: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / О. А. Платонова. – Тверь, 2008. – 214 с.*
141. *Полоцкая Э. А. «Вишневый сад». Жизнь во времени / Э. А. Полоцкая. – М.: Наука, 2003. – 381 с.*
142. *Полоцкая Э. А. О Чехове и не только о нем. Статьи разных лет / Э. А. Полоцкая. – М.: Россельхозакадемия, 2006. – 284 с.*

143. *Полоцкая Э. А.* Пути чеховских героев / Э. А. Полоцкая. – М.: Просвещение, 1983. – 96 с.
144. *Потапова Е. Г.* А. П. Чехов и творчество И. С. Шмелева эмигрантского периода: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Е. Г. Потапова. – М., 2008. – 255 с.
145. *Пригов Д.* А им казалось: в Москву! В Москву! / Д. Пригов // В. В. Сорокин. Сборник рассказов. – М.: Русслит, 1992. – С. 116.
146. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро; пер. с фр. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.
147. *Савельева В. В.* «Чайка» Б. Акунина «чисто английское убийство» / В. В. Савельева // Русская речь. – 2002. – № 6. – С. 36–41.
148. *Сизых О. В.* Функционирование «чеховского текста» в рассказе Л. Е. Улицкой «Большая дама с маленькой собачкой» / О. В. Сизых // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2017. – № 1. – С. 139–145.
149. *Скокова Т. А.* Проза Людмилы Улицкой в контексте русского постмодернизма: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Т. А. Скокова. – Тамбов, 2010. – 168 с.
150. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
151. *Соколовская Ж. В.* А. П. Чехов и Ги де Мопассан: национальное своеобразие малой прозы: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Ж. В. Соколовская. – Великий Новгород, 2005. – 194 с.
152. *Солженицын А. И.* Игра на струнах пустоты. Ответное слово на присуждение литературной награды Американского национального клуба искусств. Нью-Йорк, 19 января 1993 / А. И. Солженицын // Новый мир. – 1993. – № 4. – С. 139–142.
153. *Сорокина Т. В.* Отечественная проза рубежа XX–XXI веков в аспекте “вторичных художественных моделей”: Л. Петрушевская,

Ю. Буйда, Вик. Ерофеев: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Т. В. Сорокина. – Казань, 2005. – 23 с.

154. *Таразевич Е.* Римейк в современной русской драматургии / Е. Таразевич // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: материалы международной научно-практической конференции. – Пермь: Пермский государственный педагогический университет, 2005. – Ч 1. – С. 318–321.

155. *Труайя А.* Антон Чехов / А. Труайя. – СПб.: ООО Торгово-издательский дом «Амфора», 2015. – 543 с.

156. *Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности: монография / Н. А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.

157. *Фатеева Н. А.* Языковые особенности современной женской прозы: подступы к теме / Н. А. Фатеева // Русский язык сегодня. – Москва: Азбуковник, 2000. – С. 573–586.

158. *Чехов и мировая литература XX века: монография / К. А. Субботина и др.* – Волгоград: «Перемена», 2010. – 142 с.

159. *Чеховиана.* Из века XX в XXI: итоги и ожидания: сборник статей / отв. ред. А. П. Чудаков. – М.: Наука, 2007. – 681 с.

160. *Чеховиана.* Чехов: взгляд из XXI века: сборник статей / отв. ред. В. Б. Катаев. – М.: Наука, 2011. – 458 с.

161. *Чеховиана.* Статьи, публикации, эссе / под ред. В. Я. Лакшина. – М.: Наука, 1990. – 278 с.

162. *Чеховский вестник / Ред. кол.: В. Б. Катаев и др.* – М.: Издательство Московского университета, 2001. – Выпуск 9. – 128 с.

163. *Чеховский вестник / Ред. кол.: В. Б. Катаев и др.* – М.: Издательство Московского университета, 2005. – Выпуск 17. – 172 с.

164. *Чеховский вестник / Ред. кол.: В. Б. Катаев и др.* – М.: Издательство Московского университета, 2006. – Выпуск 19. – 184 с.

165. *Чеховский вестник* / Ред. кол.: В. Б. Катаев и др. – М.: Издательство Московского университета, 2012. – Выпуск 27. – 160 с.
166. *Чеховский вестник* / Ред. кол.: В. Б. Катаев и др. – М.: Издательство Московского университета, 2014. – Выпуск 30. – 184 с.
167. *Чудаков А. П.* «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...»: Чехов и вера [Электронный ресурс] / А. П. Чудаков // *Новый мир*. – 1996. – № 9. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1996/9/chudak.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/9/chudak.html).
168. *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова: монография / А. П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 290 с.
169. *Чудаков А. П.* Чехов в Таганроге: Литературная хроника / А. П. Чудаков. – М.: Правда, 1987. – 46 с.
170. *Чупринин С.* Фрагмент истины / С. Чупринин // *Литературная газета*. – 1984. – 10 октября. – С. 4.
171. *Шалюгин Г.* Трехслойный Чехов Татьяны Толстой [Электронный ресурс] / Г. Шалюгин // *Проза.ру*. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2010/01/05/984>.
172. *Шамина В. Б.* Чеховская «Чайка» в интерпретации Т. Уильямса и Б. Акунина [Электронный ресурс] / В. Б. Шамина // *Literary.Ru*. – Режим доступа: [http://www.literary.ru/literary.ru/show\\_archives.php?subaction=showcomments&id=1205320992&archive=120532410&start\\_from=&ucat=&sub](http://www.literary.ru/literary.ru/show_archives.php?subaction=showcomments&id=1205320992&archive=120532410&start_from=&ucat=&sub).
173. *Шафранская Э. Ф.* Дина Рубина: продолжение чеховских традиций [Электронный ресурс] / Э. Ф. Шафранская // *Literary.Ru*. – Режим доступа: [http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1206018165&archive=1206184559&start\\_from=&ucat=&#](http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1206018165&archive=1206184559&start_from=&ucat=&#).
174. *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. – М.: [б. и.], 1966. – 151 с.
175. *Шах-Азизова Т. К.* Полвека в театре Чехова. 1960–2010 / Т. К. Шах-Азизова. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 328 с.

176. *Щербакова А. А.* Чеховское заглавие как объект рефлексии в современной литературе / А. А. Щербакова // Век после Чехова: тезисы докладов Международной научной конференции «Век после Чехова: итоги и проблемы изучения», 25–29 июня 2004 года, Москва / отв. ред. В. Б. Катаев. – М.: Издательство МГУ, 2004. – С. 246–248.

177. *Щербакова А. А.* Чеховский текст в современной драматургии: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / А. А. Щербакова. – Тверь, 2006. – 184 с.

178. *Ши Ж.* Традиции русской классической литературы в осмыслении китайских прозаиков (Чехов и Лу Синь): диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Ж. Ши. – М., 2016. – 161 с.

179. *Шруба М.* Чеховские реминисценции в пьесах Акунина, Сорокина, Гловацкого и Мэмета (к типологии интертекстуальных приемов) [Электронный ресурс] / М. Шруба // *Philologica*. – 2012. – vol. 9. № 21 / 23. – Pp. 242–257. – Режим доступа: <http://rvb.ru/philologica/09pdf/09schruba.pdf>.