

О.Ю. БАГДАСАРЯН

УДК 82-2
ББК Ш33(0)63-444

ЧЕХОВ XXI ВЕКА: ПЕРЕСОЗДАНИЕ БИОГРАФИИ КЛАССИКА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ РОССИИ И СЛОВАКИИ

Аннотация: Статья посвящена драматическим «ремейкам биографии» А.П. Чехова. На материале пьес словацкого драматурга В. Климачека и российского автора Е. Греминой рассматриваются особенности пересоздания биографии классика в современной культуре. «Ремейки биографий» основываются на факции, «чистом вымысле», и на реинтерпретации фактов жизни реального человека, документов, декораций времени, исторического фона, художественных текстов. Биография А.П. Чехова оказывается для современных драматургов своего рода «полезным прошлым», которое переизобретается в соответствии с изменившимися культурными маршрутами. Создавая свои версии жизни классика, оба автора осуществляют ревизию классической традиции и в то же время оказываются (в разной степени) автореферентными. Однако, несмотря на значительное сходство, пьесы современных авторов работают по-разному. Если словацкий драматург использует биографию Чехова как эффективный инструмент для анализа связи между собственной и чужой культурными идентичностями, то Е. Гремина вводит художественную биографию Чехова в уже готовые контексты, совмещает язык современной документальной драмы с мифом о Чехове-художнике, подключая читателя к символической общности, поддерживаемой еще с советских времен.

Ключевые слова: русская литература, словацкая литература, современная драматургия, классика, ремейк биографии

Один из рисунков известного художника-кариатуриста Сидни Харриса для журнала «The New Yorker» изображает писателя, автослесаря и бейсболиста, каждый из которых рассказывает о наиболее повлиявших на него людях,



обязательно заканчивая свой список «конечно, Чеховым». Картинка обыгрывает необыкновенную популярность А.П. Чехова во всем мире и особенно в англоязычных странах, где русский классик стал драматургом номер два (после Шекспира).

В Центральной Европе творчество Чехова осознается как эстетический феномен, продолжающий обогащать «принимающую культуру» [См.: Литературное наследие 2005]. На родине А.П. Чехова его авторитетность подтверждается количеством театральных постановок и киноадаптаций, неугасающим научным интересом к творчеству писателя и вниманием современной литературы к текстам и к личности классика. В современной литературе одной из заметных тенденций в работе авторов с классикой стал драматический «ремейк биографии»¹.

Ю. Лотман в статье «Биография – живое лицо», размышляя о специфике биографии, объясняет ее привлекательность для читателя промежуточным положением между фикцией и документальностью: «Герой как в романе, а сознание подлинности – как в жизни» [Лотман 1985]. Однако, как показывает на примере пушкинских биографий 1917-1937 гг. Анджела Бринтлингер, этот жанр для берущегося за сочинение автора является также одним из успешных способов рассказать о себе и своем времени, используя «прошлое» [Brintlinger 2000: 185]. Исследовательница опирается на концепцию «полезного прошлого» («usable past») Я. Брукса, который рассматривал прошлое как поступающий в распоряжение пишущего богатый источник потенциальных героев и моделей, как то, что может быть изобретено и переизобретено [Brooks 1918].

Этот механизм «пересоздания» прошлого и его связывания с настоящим и представляется наиболее интересным при анализе современных пьес-биографий. Независимо от того, как активно авторы смешивают условно-игровое и документальное, попытка обращения к фигуре классика (в нашем случае – Чехова) может показать «изменения в идентификации персонажа и аудитории» [Брашинский, Добровровский 1995]. «Ремейк биографии» русского классика, осуществленный художником другой культуры, представляется еще более интересным, так как работает одновременно в две стороны: предлагает свой взгляд на «чужую» культуру и пытается осмыслить влияние и значи-

¹ Одним из первых удачных вариантов такого ремейка в современной «новой драме» была пьеса Бр. Пресняковых «Пленные души» (2002). См. анализ пьесы и объяснение специфики «ремейка биографии» в статье Н.В. Барковской «Римейк биографии А. Блока в пьесе братьев Пресняковых “Пленные души”» // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Ч.1 / Пермск. гос. пед. ун-т., 2007.

мость этой культуры для себя.

Вильям Климачек – один из самых известных и титулованных современных драматургов Словакии, актер и сооснователь альтернативного театра «GUnaGU». По образованию Климачек врач, после окончания университета он девять лет работал в качестве хирурга и анестезиолога, пока в 1992 году не стал заниматься театром. «GUnaGU», в котором Климачек по сей день остается художественным руководителем и главным драматургом, был образован в 1985 году и стоял у истоков нового словацкого экспериментального театра. Театр приветствует практику коллективного авторства и особенно подчеркивает свое пристрастие к юмору – «черному и крутому», поскольку только он в достаточной степени «передает потрясения, сопровождающие начало третьего тысячелетия» [GUnaGU, Historia]. Работа в театре в какой-то степени сформировала своеобразный стиль В. Климачека, в котором вымысел проистекает из особого отношения к фактографии. Техника нарочитого скрещивания документального и фикционального используется автором во многих текстах, и в том числе в пьесе «Чехов-боксер» (2008), представляющей собою литературную биографию русского классика.

Действие пьесы происходит в 1896 году, сразу после провала в Александринском театре чеховской «Чайки». Удрученный неудачей автор сбегает в свое имение в Мелихове и утром обнаруживает, что превратился в боксера. Присматривают за ним сестра Маша и врачи Астров, Чебутыкин и Львов. Астров – лучший друг писателя, сочувствуя мрачному настроению Чехова, привозит ему кокаин и вызывает в Мелихово роковую любовь драматурга – Лику Мизинову. Откликнувшаяся на телеграмму Лика уговаривает Чехова принять предложение телевизионных продюсеров и сотрудничать с Царским телевидением. Чехов, вдохновленный поисками «новых форм», соглашается, но пока писатель дает интервью приехавшим телевизионщикам, Лика соблазняет его друга Астрова. Разъяренный Чехов прогоняет свою роковую возлюбленную, которая уезжает вместе с доктором Львовым, питавшим, как выяснилось, к Чехову гомосексуальное влечение. В последнем действии, пока все празднуют свадьбу Маши и Чебутыкина, Чехов смотрит по телевизору комедию «Три сестры», раздраженный неадекватностью телевизионной версии первоначальному сценарию. Он уже давно не пишет, а только боксирует, поэтому тяжело переживает свой творческий кризис. Приехавшая на свадьбу Лика пытается помириться с Чеховым, сопровождающий ее Львов вызывает Чехова на дуэль [Климачек 2008].

Пьеса представляет собой сложное единство, в котором чеховские герои используются в качестве участников его биографии, и где чистый вымысел переплетается с реальными фактами жизни писателя (как, например, отъезд в Мелихово после провала «Чайки», отношения с Ликой Мизиновой, дружба с Левитаном, упоминания об учебе в Таганрогской гимназии и т.д.), цитатами из писем самого Чехова и его современников, аллюзиями или прямыми указаниями на произведения классика. Драматическое действие постоянно комментируется – пьеса снабжена таким количеством ссылок, которое сравнимо по объему с «основным текстом». Еще один слой комментариев вынесен в театральное и медийное пространство: подзаголовки пьесы объясняются автором в аннотации к спектаклю. Кроме того, существует еще и дополнительный «научный» комментарий – статья, якобы написанная автором после работы в архивах царского телевидения.

Несмотря на такой трудновосприимчивый с Чеховым сюжет, в предисловии к спектаклю «Чехов-боксер» В. Климачек подчеркивает свое любовное отношение к драматургу, называя пьесу «пьесой о любви, написанной с любовью», и указывает на своеобразие своей техники: здесь личное пересекается с общим, а биография писателя с фикцией [GUnaGU, Čechov-Boxer]. Рассмотрим, что дает такая техника и насколько автореферентным оказывается оммаж словацкого драматурга русскому классику.

По признанию Климачека, взявшись за пьесу о Чехове он решил под впечатлением от книги «Повествование о русских изобретателях и открывателях» (Прага, 1954), из которой читатель узнавал, что «подлый инженер Сименс украл чертежи телеграфа прямо из письменного стола русского изобретателя Якоби, что русский ученый Голубицкий сконструировал телефонную трубку не только лучше, чем Белл, но, прежде всего, раньше, что итальянец Маркони украл изобретение радио у А.С. Попова, а главное, что инженер Б.Л. Розинг уже в 1909 году изобрел первый катодный телевизор. Автор пьесы убежден, что русский ученый разработал идею телевизора еще раньше, чем указывает эта энциклопедия, и что приведенная в ней дата свидетельствует не только об опечатке, но и в первую очередь об общеизвестной скромности советских энциклопедистов» [Климачек 2008: 261].

Комментарии и подзаголовки пьесы обозначают основные векторы, следуя которым можно было бы рассмотреть пьесу: как представлен в ней образ России, как осмысливается «сенсационность» Чехова для мировой культуры («сенсационный проект царского телевидения»), как описываются автором отношения современной драмы с творчеством классика («в фараоны – из расхитителей гробниц»).

Характерно, что в пьесе-псевдобиографии Климачека Чехов, который в жизни был подчеркнута аполитичен, превращается в писателя вполне политизированного (а если учитывать «научный комментарий» – даже в некоторой степени причастного к Октябрьскому перевороту), обдумывающего не просто особенности русской жизни, но и взаимоотношения России с окружающими странами («главный источник русского пессимизма – сама россия – но от чего мне в самом деле становится страшно – господа – от россия исходит излучение – она как черное солнце – бог ведает хватит ли у европы интелл») [Климачек 2008: 234]. Из чеховских высказываний (часть из которых действительно принадлежит А.П. Чехову) составляется образ России как страны в целом губительной для своих граждан и для окружающего мира.

С Россией связан и один из ключевых образов пьесы – образ медведя, который отсылает сразу к нескольким источникам. Во-первых, к чеховскому водевилю «Медведь» 1888 года, который, как известно, приносил Чехову неплохой доход и о котором автор писал своему издателю Суворину: «Цыган не заработает того живым медведем, что я заработал дохлым» [Чехов 1976: 171-172]. В пьесе словацкого драматурга единственный пациент доктора Чехова – медведь, который танцует под тамбурин чеченской медвежатницы. Пораненный крестьянами, он в действительности не жив-не мертв, его все время лечат, Чехов даже показывает зверя другим врачам, однако состояние медведя никак не меняется.

В финале пьесы происходит дуэль между Чеховым и доктором Львовым, читателю ясно, что кто-то погиб, но кто так и не сообщается – известие о смерти заменяется «ревом медведя», напоминая о фразе Соленого из «Трех сестер»: «Он и ахнуть не успел, как на него медведь надел». Климачек легко поворачивает «чеховского медведя» к медведю как широко распространенной аллегории России, внося таким образом социально-политический смысл в реплики из чеховских произведений, первоначально от этого смысла очищенные. Естественно, танцы под тамбурин чеченской медвежатницы и рев сбежавшего медведя в конце пьесы приобретают вполне отчетливый политический оттенок, приближая происходящее на сцене к политической сатире.

Другой, менее прозрачный, уровень пьесы связан с обыгрыванием в фарсово-пародийном ключе представлений о новаторстве Чехова-драматурга, многочисленных штудий, рассматривающих чеховское творчество как источник любых эстетических новаций XX века. В преамбуле к спектаклю автор раскрывает читателю «парадоксы искусства». Научные изыскания в архивах царского телевидения позволили ему обнаружить вклад Чехова в развитие телевизионных форм. Указы-

вается, в частности, что именно Чехов был наиболее успешным автором, творящим в форме реалити-шоу, именно Чехову принадлежит открытие «предзаписанного смеха», первенство в разработке жанра «ситкома» (который возник, потому что Чехов пытался вписаться в урезанный бюджет телевизионной программы, в результате чего три героини его комедии были вынуждены сидеть в комнате – отсюда и произошло сокращение «сидком» (сидеть+комнате), позже по какому-то лингвистическому недоразумению трансформированное в английское «sitcom»). В исследовании указывается также, что телевизионный сериал «Три сестры» был настолько успешным, что рынок откликнулся на него выпуском самовара «Три сестры», шляпок, колготок и т.д. [GUnaGU, Čechov-Boxer]. Все это иронически обыгрывает то, что стало по отношению к Чехову общим местом не только в филологии, но и в общественном сознании в целом.

Реалити-шоу, фиксирующее жизнь без прикрас, рифмуется с традиционными представлениями о Чехове как авторе, показавшем драматизм повседневности, художнике, который сумел сочинить пьесы, в которых все «так же сложно и вместе с тем так же просто, как и в жизни», где «люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни» [Чехов и театр 1961: 206]. Упоминание о предзаписанном смехе отсылает к непроявленной для читателя жанровой специфике чеховских пьес и напоминает о том, что чеховские комедии вовсе не смешные (поэтому неплохо было бы указать зрителю и читателю, где именно смеяться). Как известно, Немирович-Данченко рассказывал, что при постановке пьесы режиссер и актеры никак не могли понять, «почему он называет пьесу водевилем», «когда даже в рукописи она называлась драмой» [Немирович-Данченко 1989: 176]. К этой же особенности чеховского творчества отсылает упоминание о том, что драма «Три сестры» появилась после того как Чехов сократил сценарий своей 56-серийной комедии с тем же названием и отдал пьесу в театр. Поиск «новых форм», который традиционно связывается не только с Треплевым – героем «Чайки», но приписывается и самому Чехову, иронически осмеивается в пьесе «радикальным» уходом Чехова в «телевидение». Русский классик, таким образом, включен Климачеком в пародийный ряд первооткрывателей – тех, о ком упоминается или могло бы упоминаться в энциклопедии 1954 года.

Однако из-под фантазии современного драматурга о царском телевидении с участием Чехова мерцает другой сюжет – скорее, автореференциальный.

Во внимании Климачека к Чехову и чеховским врачам, которых он выбирает из произведений классика, как «изюм из калача» [GUnaGU, Čechov-Boxer], и делает их персонажами своей пьесы, есть элемент вполне автобиографический: Климачек тоже «врач и писатель». Астров, Львов, Чебутыкин и Чехов в пьесе не лечат – как, собственно, и в пьесах самого Чехова, что было отмечено ранее исследователями [См., например: Ивлева 2001]. Единственным объектом врачебного интереса для них оказывается медведь (пациент доктора Чехова). Тем не менее, Климачек отчетливо прописывает «докторский сюжет» – связанный с нетелесным врачеванием, но, как и у Чехова, сопровождаемый мотивом смерти, а не исцеления [Ивлева 2001]. В чеховском «Дяде Ване» доктор Астров составлял карты уничтожения лесов, у Климачека же он становится картографом-регистратором нравственной деградации, и его карты иллюстрируют постепенное превращение поселков в настоящие «ментальные кладбища». Чехов озабочен лечением медведя, но в финале взбесившийся медведь – видимо, единственный, кто останется в живых: дуэль докторов (Львова и Чехова), якобы лопнувшая в аптечке склянка с эфиром (отсылка к самоубийству Треплева в «Чайке») и страшный рев зверя настойчиво создают ощущение катастрофы.

Подзаголовок пьесы («в фараоны – из расхитителя гробниц») дает возможность читать пьесу Климачека через теорию Гарольда Блума, изложенной им в книге «Страх влияния», в которой история литературы представлена как история сильных авторов. Творчество Блумом рассматривается как ложное чтение, проходящее несколько стадий: выбор предшественника, ревизия его текстов, утверждение собственного я, установление отношений зависимости и противостояния. Борьба последователя с предшественником Климачеком реализована с буквальным «переходом на личности»: Чехов у него дерется, боксирует «с любимым батраком» («чехов. я вызываю и людей искусства – но они не решаются ударить чехова» [Климачек 2008: 255]). Да и сама форма произведения, в котором «документальный» слой текста и аллюзии на чеховские произведения разрываются авторскими комментариями и «чистой фикцией», может быть интерпретирована как материализация процесса вытеснения источника, оставляющая свой след в произведении на уровне поэтического языка [Блум 1998].

Самое же важное, в чем «словацкий Чехов» соположен современности – это то, что называют «изменением чувствительности» [Кпорова 2011: 9]. Чехов Климачека не писателем уже, а боксер, последовательно вызывающий на поединки всех вокруг и бесконечно себя травмирующий. Превращение в боксера – один из немногих неотре-

флексированных в комментариях элементов пьесы, наравне с пристрастием Чехова к кокаину. В финале дикое поведение Чехова, насилующего Лику, синхронизировано с поисками сбежавшего медведя, что активирует разные связанные с медведем ассоциации, но в первую очередь – значения силы и дикости. Сдвиг образа в сторону маргинальности, жестокости, саморазрушения, неконвенциональности, готовности травмировать себя и других связывает словацкого Чехова с установками собственно новой драмы, в первую очередь констатирующей изменения в пороге чувствительности современного человека. В этом смысле забавная шутка о том, что современный зритель – это телезритель, который стал таким с помощью гениального Чехова [GUnaGU, Čechov-Boxer], оказывается и своего рода указанием на деформацию зрительского восприятия, произведенную чеховским театром и усугубленную теми, кто, как Климачек, ощущает себя «наследниками», или, точнее «расхитителями гробниц». Таким образом, ремейк биографии Чехова сосредоточен на «культурной ревизии» сразу нескольких планов и превращается в высказывание современного словацкого драматурга о другой культуре, о значении русской классики и о себе самом.

«Ремейк биографии» Чехова, осуществленный Климачком, интересно соотнести с пьесой Е. Греминой «Братья Ч», написанной в 2011 году. Версия русского драматурга представляется на первый взгляд менее провокационной, однако Гремина использует схожий способ конструирования текста. «Братья Ч», по сути, – авторская фантазия, задействующая и прихотливо сочетающая чеховские письма и мотивы его произведений, биографию и записки братьев и отца Антона Павловича. Факты чеховской жизни здесь спрессованы в один день. Как и в тексте Климачека, в пьесе есть любовная интрига, но связанная не с Ликой Мизиновой, а с Евдокией Эфрос. В то же время за этой любовной интригой, за комическими сценами и перебранками братьев Чеховых угадывается другой сюжет – инициации молодого Антона в признанного писателя (гения, настоящего художника).

Один из ведущих мотивов пьесы, нашедший свое отражение в заглавии произведения, связан с именами. Братья Чеховы, как известно, действительно называли себя «братья Ч.», однако это поименование не просто отсылает к биографии, но приобретает в пьесе особый смысл. Герои то и дело, обращаясь друг к другу, используют не имена, а прозвища (Кувалда, Детородный Чиновник, Таможенная Задница, Косой, Кривоморденко, Агапофод Единичын и т.д.), упоминается о многочисленных псевдонимах Антона Чехова, о детях Александра, которых он назвал в честь братьев Николаем и Антоном. Однако среди круговоро-

та имен, прозвищ и псевдонимов настоящим и поэтому единственно ценным именем остается «Чехов», причем в пьесе возникает неожиданное напряжение между пониманием слова «Чехов» как фамилии (то есть названия, объединяющего группу людей, родственников) и как уникального поименования самого достойного («Антон. ...Когда ты наконец станешь... Александр (горько). Кем? Кем я могу стать? Чеховым?... Чеховым я уже стать не могу. Потому что один Чехов уже есть» [Гремина 2011]). Обретение известности и признания Антоном Чеховым оборачивается утратой фамильного имени для всех членов семьи («Александр. Ты лишаешь нас имен. Чтоб одному быть Чеховым» [Гремина 2011]), что, конечно, отсылает к знаменитому комментарию Суворина по поводу рассказа Александра Чехова «Писать и печатать плохие рассказы можно, но узурпировать чужое имя нельзя» [Чехов 1975: 334].

Постмодернистская игра с утратой-обретением имени сопровождается, однако, вполне романтический миф об одержимом работой художнике, узурпировавшем фамилию, но и прославившем ее. Чехов Греминой отказывается от своей возлюбленной в пользу работы и своей семьи, воспитывает в себе и других дисциплину и стойкость. Будучи врачом, он, как и Чехов Климачека, не лечит (Антон как будто не замечает смертельной болезни Николая, Александр пеняет, что Антон даже не осмотрел его умирающую жену) – врач в пьесе переводится в иной статус. Чехов не говорит ничего и о нравственном здоровье, но с трезвостью врача оценивает ситуацию и отдает себе отчет в происходящем, поэтому и выглядит единственным здравомыслящим и поэтому жестоким человеком. Функцию лекарства для него выполняет творчество (письмо), и, как настоящий врач, он пытается дать это лекарство все нуждающимся – привить им потребность в работе. В этом смысле образ Чехова-врача одинаково значим для обоих драматургов. Отталкиваясь от концепции самого Чехова, у которого врачи почти никогда не исполняют своих профессиональных обязанностей, современные авторы связывают чеховское врачевание в первую очередь с попытками нравственного исцеления (окружающих, как у Греминой, или страны в целом, как у Климачека) – впрочем, всегда неудачными.

Как и положено драматическому герою, Чехов в пьесе Греминой находится в ситуации выбора, лирические монологи героя, которыми открывается и заканчивается пьеса и в которых слышны отголоски чеховских произведений («Все эти русские жизни, свершив печальный круг, угасли... Осыпались белые вишневые сады. Затихли звуки лопнувшей струны» [Гремина 2011]), «завершают» его образ, превращая художественную биографию в констатацию авторитетности и величия

таланта и – шире – классики («И я – писатель. Я могу все. Я могу вернуть все росчерком пера. Взмахом карандаша» [Гремина 2011]).

Интересно, что «Братья Ч» – не единственный опыт обращения Е. Греминой к текстам и биографии Чехова, ранее ею по мотивам записок писателя об острове Сахалин была написана пьеса «Сахалинская жена» (1996). В ней Чехов оставался внесценическим персонажем, что, конечно, вызывает ассоциации с другой известной в XX веке художественной биографией классика – пьесой Булгакова «Последние дни» о Пушкине, в которой солнце русской поэзии оставалось фигурой «за кадром». Булгаков, как известно, был категорически не согласен с тем, что Пушкина можно изобразить на сцене, и отказался вводить его в пьесу как действующее лицо, сообщив таким образом дополнительное напряжение своему тексту. Соккрытие фигуры поэта создавало двойственный эффект: с одной стороны, поддерживало ощущение «сакральности» классика (к Пушкину – невидимому центру – сводились все нити сюжета), с другой – было метафорой «замалчивания», связывающей положение поэта в XIX веке с ситуацией самого Булгакова.

В пьесе «Сахалинская жена» всеобщее ожидание так и не появляющегося Чехова также способствует укрупнению его фигуры, и в то же время отчетливо проецируется на ситуацию с ожиданием ревизора («Унтер ... из самой Москвы едет таинственная ревизия! ... Дело тонкое, таинственное. Недругов много. Интриги самые тонкие и необычайные. Якобы едет к нам сюда литератор Чехов, но того быть не может: ибо что здесь литературу?» [Гремина 1996]), однако без сохранения каких-то комических или иронических коннотаций. Напротив, сопровождающий образ писателя мотив гибели (песня Марины: «Плывет один человек, совсем один / Зачем ты плывешь, берег плохой, море холодное. / Болельщик плохой, ты заболеешь, умрешь. / Зачем плывешь, тебе никто не ждет здесь...» [Гремина 1996]) сообщает ему трагическое измерение.

Несмотря на то, что одна пьеса Е. Греминой лишь инспирирована чеховским «Островом Сахалин», а вторая представляет собой художественную биографию молодого Чехова, объединяет их отсутствие критической рефлексии по поводу функционирования фигуры классика в современности. Статус классика в очередной раз подтверждается, Чехов вполне традиционно показан как вдохновитель, строгий судья («ревизор русской жизни»), художник, сумевший изгнать из себя раба ценою сложного и драматического выбора), и даже в «Сахалинской жене» благополучный финал, фальбулю не имеющий к Чехову никакого отношения, как будто «осенен» гуманистическим влиянием русской классики.

Интересно, что техника работы с документальным материалом в пьесе «Братья Ч» сходна с практикой создания документальных драм,

постановками которых Е. Гремина занимается в Театре.doc [Гремина 2013]. Изначально работа документального театра была сосредоточена на представлении и исследовании множества идентичностей (в том числе и маргинальных), однако в пьесе о Чехове Гремина, используя ту же технику, пытается собрать возможные интерпретации биографии Чехова в одну, вполне конвенциональную, подтверждая, что использование документальных форм, «скорее, подрывает связанные с "документацией" понятия "истины" и "подлинности"» и оказывается очень удобным для создания мифологических конструкций [Beumers, Lipovetsky 2010: 562].

Итак, рассмотренные «ремейки биографий» основываются на факции, «чистом вымысле» и на пересоздании и реинтерпретации фактов жизни реального человека, документов, декораций времени, исторического фона, художественных текстов. [Brintlinger 2000: 185]. Если речь идет о художественной биографии классика, как в нашем случае, то нитью, скрепляющей/сшивающей этот многообразный материал, становится творчество писателя: и в пьесах Греминой, и в комедии Климачека на жизнь Чехова проецируются образы, мотивы, целые эпизоды из его произведений, на новом уровне возвращая в биографию классика его тексты. Как было в шутку отмечено в одной из театральных рецензий, «Чехов написал немного, поэтому современному театру приходится досочинять Чехова» [Lawson 2013], используя как материал его прозу и историю жизни.

На наш взгляд, создание игровых биографий, подобных рассмотренным текстам В. Климачека и Е. Греминой, включается в общий процесс переработки классики, связанный всегда, вольно или невольно, с авторефлексией, ревизией традиции и обдумыванием/осмыслением собственной культурной идентичности². В этом смысле пьесы

² Связь «переделки» с попытками культурного самоконструирования довольно прозрачно читается даже в сюжетах российских пьес последнего двадцатилетия, задействующих классические прототипы (будь то фигуры писателей или мотивы, образы и сюжеты классических произведений). Так, И. Шприц в «На доньшке» через пародирование пьесы М. Горького и театральных идей начала XX века буквально тематизирует кризис идентичности постсоветского человека. В пьесе В. Зензинова и А. Забалуева «Поспели вишни в саду у дяди Вани» через контаминацию чеховских текстов и разыгрывание их в разных театральных стилях обнаруживается дурная повторяемость русской истории, из подвала которой хотят, но боятся выбраться чеховские персонажи. В пьесе М. Хейфица «Спасти камер-юнкера Пушкина» самоопределение героя через биографию поэта оканчивается трагедией: спасение камер-юнкера (и себя) желанно, но невозможно. Бессмысленность предпринимаемых героями попыток прямо ассоциируется с социальной неопределенностью и постсоветской «нехваткой идентичности».

В. Климачека и Греминой, несмотря на значительное сходство, работают по-разному. Словацкий драматург использует биографию классика как эффективный инструмент для анализа связи между собственной и чужой культурными идентичностями. Е. Гремина вводит художественную биографию Чехова в уже готовые контексты, совмещает язык современной документальной драмы с мифом о Чехове-художнике (таким образом подключая читателя к символической общности, поддерживаемой еще с советских времен).

ЛИТЕРАТУРА

Beumers B., Lipovetsky M. The desire for the real: documentary trends in contemporary Russian culture. Introduction // *The Russian Review* – 69 (October 2010).

Brintlinger A. Writing a Usable Past. Russian Literary Culture, 1917-1937. Northwestern university Press, 2000

Brooks Van Wyck. On creating a usable past // *Dial* (1918). URL: http://archive.org/stream/dialjournallitcrit64chicrich/dialjournallitcrit64chicrich_djvu.txt

GUaGU, Čechov-Boxer. URL: http://gunagu.sk/?kategoria=katalog&predstavenia_id=11

GUaGU, Historia. URL: <http://gunagu.sk/?kategoria=historia>

Knopova E. Svet kontroverzneje drámy. – Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied – 2011.

Lawson M. Why Chekhov has never been busier // *The Guardian* – 20 March 2013. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2013/mar/20/chekhov-never-been-busier>

Блум Г. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998.

Брашинский М., Добротворский С. Что такое ремейк? // *Сеанс* – 1995 – №10. URL: <http://seance.ru/n/10/theory-10/chto-takoe-remake/>

Гремина Е. «Противостояние «любовь или свобода» является в «Братьях Ч» болевым нервом» URL: <http://www.proficinema.ru/questions-problems/interviews/detail.php?ID=145644>

Гремина Е. Братья Ч., 2011. URL: <http://drammaturgia.org/plays/58-elena-gremina-bratya-ch.html>

Гремина Е. Сахалинская жена, 1996. URL: <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html>

Гурлянд И.Я. Из воспоминаний о Чехове // *Чехов и театр.* – М., 1961

Ивлева Т.Г. Доктор в драматургии А.П. Чехова // Драма и театр. Вып. II. Тверь 2001. – С. 65-71

Лотман Ю.М. Биография – живое лицо // Новый мир – 1985. – №2. – С.228-236.

Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. – М.: Правда, 1989.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 2. Письма, 1887 – сентябрь 1888. – М.: Наука, 1975.

Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. – М.: Наука, 1976.