

ДИПТИХ
КАК ЖАНРОВАЯ МОДИФИКАЦИЯ НОВЕЙШЕЙ ДРАМЫ
(на материале пьесы А. Зензинова и В. Забалуева
«Поспели вишни в саду у дяди Вани»)

В.Л. Шуников

Российский государственный гуманитарный университет
Миусская пл., 6, Москва, Россия, 125993
vlshunikov@mail.ru

В статье рассматривается одна из жанровых модификаций современной драмы — пьеса-диптих, которая может быть прочитана как единое целое — и как два взаимосвязанных, но самостоятельных произведения. На материале пьесы А. Зензинова и В. Забалуева исследователь выявляет своеобразие художественной структуры диптиха, определяющее его рецепцию читателем. Обозначаются разные стратегии интерпретации произведения, акцент автор работы делает на системе мотивов, обеспечивающих художественное единство пьесы. Жанр диптиха, по мнению В.Л. Шуникова, эксплицирует актуальную для современной литературы проблему границ художественного целого, взаимосвязь условности и жизнеподобия образного мира. Выбранный для изучения феномен и методологический подход к анализу жанра определяют научную новизну исследования, а также его значимость в контексте исследований поэтики современной драмы.

Ключевые слова: современная драма, пьеса-диптих, ремейк, А.П. Чехов, «Дядя Ваня», «Вишневый сад».

Феномен «диптиха» в современной драме обнаруживает себя в том, что пьеса может быть воспринята читателем как единое целое — и как распадающаяся на два взаимосвязанных, но вместе с тем самостоятельных произведения. Такое композиционное решение для своей пьесы выбрали А. Зензинов и В. Забалуев (1).

Драма «Поспели вишни в саду у дяди Вани» (2006) обращала на себя внимание филологов: рассматривалась в ряду ремейков, строящихся на игре с творческим наследием А.П. Чехова. Нам неизвестны работы, в которых предметом анализа стала бы художественная структура этого произведения (2). Вместе с тем эксперимент, осуществленный авторами, весьма интересен. Принцип построения пьесы отражен в ее заглавии: очевидно, что возникающие аллюзии ориентируют нас на два произведения Чехова.

При этом обратим внимание, что данный заголовочный комплекс может функционировать как в целостности (в начале произведения), так и распасться на две части, что происходит далее по тексту — «Поспели вишни в саду» и «У дяди Вани».

Тот же эффект проявляется в произведении, что отмечено драматургами во введении к пьесе — своего рода «инструкции» для режиссера и читателя. Драмму можно прочитать как два самостоятельных сочинения либо же скомбинировать из них одно.

Авторы предлагают свой алгоритм объединения частей пьес «Поспели вишни в саду» и «У дяди Вани», но не настаивают на нем. Они заявляют: «Нетрудно, например, заметить, что с пьесой номер II («У дяди Вани») при желании можно обходиться как с колодой карт, раскладывая скетчи сообразно вкусу и в соответствии с железно-неуловимыми законами перформанса. Порядок действий в пьесе номер I («Поспели вишни в саду») — тоже не догма, скорее — призыв к творческому беспорядку. Всем, кто азартен — карты в руки» [2].

Все это открывает возможность для режиссерского или читательского «своеволия», но тем рождает и вопрос о рецепции драм(ы). Прежде всего, создается иллюзия, что каждый читатель — действительно режиссер, который обладает правом соотнести части драматического «паззла», как ему захочется. Кроме того, в светлом поле сознания читающего всегда остается мысль о том, что могут быть и иные конфигурации элементов произведения, что создает эффект отстранения от драматургического действия — и его остранения. Но все это относится больше к сфере творческих деклараций. А как формирует рецепцию наличествующий текст драмы?

Абсолютной свободы в рекомбинации актов ни одна из частей диптиха все же не допускает, что определяется логикой сюжетных событий. Не стоит в этом видеть обман читательских ожиданий: реципиент увлечен тем, как построен текст авторами. Мы рассмотрим версию произведения, складывающуюся из двух пьес, так как изолированное прочтение каждой из них оставляет ощущение неполноты образного целого. Причину этого, надеемся, объяснит наш анализ.

Пьеса I, «Поспели вишни в саду», представляет собой сиквел драмы Чехова «Вишневый сад». Мы видим продолжение истории героев в относительно недалеком для них будущем, связанном с революционными событиями в России начала XX в. Местом действия становится подвал в бывшем княжеском особняке, который используется теперь как тюрьма. Географически место действия условно, «один из провинциальных городов» [2] страны, который на протяжении сюжетного действия переходит в руки эсеров-меньшевиков, красных, белогвардейцев.

Сначала в подвале оказываются Раневская, француз с говорящим именем Кретьен, ее любовник, и Гаев, которых арестовали по подозрению в шпионаже. Их охраняет Епиходов, а инспектирует тюрьмы Симеонов-Пищик, «комиссар эсеров-меньшевицкого правительства» [2]. Затем в подвале появятся министр того же правительства Лопахин, Петя Трофимов и Шарлотта, вступившие в Красную Армию, в 3-м акте «кворум» дополнит Яша, ныне офицер-золотопогонник. Обсуждаются судьбы Ани, Вари, Фирса, мы узнаем, что стало с именем Раневской и пр.

Читательский интерес подогревается не только историей, но и аллюзиями на первоисточник — пьеса наполнена узнаваемыми чеховскими мотивами, связанными с образами персонажей. Гаев увлеченно играет на бильярде даже в тюрьме, некоторые его монологи весьма пафосны и риторичны (3), в ряде эпизодов он ведет себя как неврастеник. Лопахин пытается выразить нежное отношение к Любови Андреевне, при этом постоянно следит за временем (4). Петя Трофимов истерически реагирует на слово «любовник», хотя в данном произведении обсуж-

дается не его жизнь, а судьба Раневской, но сформировавшийся у героя «рефлекс» со времен чеховского произведения неистребим.

Можно оценить «Поспели вишни в саду» как весьма качественный сиквел, в котором персонажи «Вишневого сада» вполне узнаваемы не только по эмблемным чертам их образов, во многом воспроизведена психология чеховских героев. Вместе с тем читателю интересно обнаруживать как сходства, так и зазоры между образами человека и мира у классика и современных драматургов.

Трагические события пьесы «по-чеховски» вынесены за пределы сцены, они делают мир в произведении А. Зензинова и В. Забалуева страшным.

Сама сюжетная ситуация ожидания героями того, как будет решена их судьба, связана уже не столько с образом жизни, который персонажи будут вести далее, но именно с самой жизнью (каждая новая власть кого-либо из действующих лиц планирует расстрелять). Герои сами участвуют в насилии — или становятся его жертвами: Епиходов держит в заточении Раневскую, Кретьена и Гаева — и Пищик не в силах их освободить. Яша пытается «пощекотать» [2] Гаева саблей, Петя Трофимов направляет винтовку на Раневскую; сообщается о печальной участи Ани (умерла от тифа), Вари и пр. Каждый акт пьесы «Поспели вишни в саду» сопровождается гибелью двух персонажей: сначала это безымянные герои «мас-совки», в финале — Пищик и его дочь. Спасается от гибели Лопахин благодаря своей прагматичности, но это снижает его образ, определяет итоговый выбор персонажа, который можно охарактеризовать как «шкурный»: он бросает остальных ради спасения себя самого.

Как и в «Вишневом саду», драматическое в пьесе оттеняет комизм, однако проявление этой модальности вновь не сближает, а отталкивает произведение от чеховского. В современной драме педантируется гротескный характер комического, для чего используются самые разные приемы (5). Епиходов сам себя называет «двадцать два несчастья» [2], но потом это прозвище трансформируется героями по принципу градации — «тридцать три», «пятьдесят пять», «семьсот семьдесят семь», «тысяча и одно», «миллион несчастий» [4]. Монолог Шарлотты вполне сопоставим с ее авторефлексией в начале 2-го действия чеховской пьесы: героиня в обоих произведениях ощущает свою маргинальность. Однако здесь это декларируется на контрасте с революционными лозунгами: «Моя мать — классовая борьба. Моя родина — социальная революция. Мой жених — наган (открывает глаза). Но кто же такая я?» (6) [2]. Регулярно звучит вопрос Гаева «Кого?» [2], из-за тиражирования фразы уже не акцентируется ситуация взаимонепонимания между персонажами, а выглядит этот пассаж как причуда героя, которую поясняет Раневская: «Не обращайтесь на брата. Он с детских пеленок запутался в родительном падеже» [2]. Критическое замечание Лопахина о Гаеве «Баба вы!» дополняется сниженным, площадным комментарием: «Всего мужского — этот кий да шары» [2]. Сам Антон Павлович упоминается в пьесе как сочинитель, но его фамилия в революционном контексте, оказывается, требует уточнения — и тем воспринимается каламбурно:

«Пищик. (...) Представление, как будто, короткое, а вот название из головы вылетело. Если не ошибаюсь, пьеса Чехова.

Гаев. Белочехова или красночехова?» [2]

Читательская рецепция пьесы «Поспели вишни в саду» определяется интертекстуальностью произведения, обусловлена переосмыслением чеховских традиций современными авторами.

Введение фрагментов второй пьесы, «У дяди Вани», сюжетно мотивировано тем, что в подвале оказывается труппа актеров, которую власть, меняющаяся от акта к акту, заставляет играть спектакли. Авторы произведения предваряют эти «скетчи» металитературным комментарием, акцентируя разнородность их стилистики — «а) Абсурд, б) Куклы, в) Дель Арто, г) Брехт» [2] — и в то же время отмечая, что спектакли образуют «четыре стороны стилистического “черного квадрата”» [2]. Постижение данной метафоры становится сверхзадачей читательской рецепции.

Заметим, что заглавие первой пьесы значительно отличается от чеховского первоисточника, заглавие второй изменено минимально. То же самое — и в произведении: в скетчах представлен аутентичный текст пьесы «Дядя Ваня». Он трансформирован незначительно — и то лишь путем сокращения оригинала. Причем несложно заметить следующую закономерность: в каждом спектакле разыгрывается одно из 4-х действий чеховской пьесы. Сначала текст воспроизводится весьма точно, затем появляются купюры, которые становятся все более объемными, в результате чего остаются лишь ключевые фразы героев (вероятно, как это понимают авторы современного произведения).

Новизна трактовки чеховской пьесы определяется театральными манерами, в которых предлагается «сыграть» классическое произведение. Разная стилистика предполагает различную степень вторжения в чеховский текст, что обнаруживается на уровне ремарок.

В первом «скетче» современные дополнения минимальны. Его завершает фраза Войницкого «Это мучительно» [2]: она мотивирует воспринять все предшествующее действие (в том числе речевую активность героев) как обнажающее бессмысленность жизни. Это поддерживается финальной ремаркой, где герои вдруг предстают совсем не такими, как в пьесе Чехова, но вполне соответствующими театру абсурда: «Телегин и Мария Васильевна смотрят друг на друга тяжелым взглядом, и тут же опускают головы: она — к брошюре, он — к гитаре, на которой наигрывает английскую мелодию XVII в. для лютни “Ричеркар”» [2].

Во втором и третьем спектакле зазор между чеховским оригиналом и его сценическим воплощением педалирован. Психологический рисунок пьесы представлен через буффонаду кукольного спектакля, персонажные амплуа комедии дель-арте (7). Тем самым образ мира в пьесах можно охарактеризовать как гротескный, прежде всего подчеркивается его театральность.

Сюжетно, на уровне мотивов, вторичных текстов и пр., пьесы «Поспели вишни в саду» и «У дяди Вани» никак не пересекаются до последнего акта. Однако вкуче они актуализируют аспекты читательского восприятия, связанные с погружением в мир произведения — и дистанцированием от него. Первая пьеса предполагает в качестве доминанты сочувствие героям — и надстраиваемое над этим

переосмысление чеховской традиции. Во второй подчеркивается театральность спектаклей, вместе с тем читатель может попытаться проникнуться и такой трактовкой чеховской драмы.

Финальный спектакль более всего отстоит от исконной стилистики «Дяди Вани». Здесь авторы ориентируются на Брехта, в связи с чем текст звучит на иностранном языке (почему-то по-английски), синхронный перевод реплик героев на русский дает ведущий. Он же получает право с позиции всезнающего субъекта пояснять и оценивать действия персонажей, их стремления, атмосферу происходящего (8). Персонажи спускаются на сцену на тросах, антураж спектакля составляют «странные железные конструкции, с трапецией и задником — экраном, на котором по очереди появляются географические карты континентов» [2]. В спектакль вводятся баллады, в которых комментируются ключевые сюжетные моменты.

Здесь мы впервые обнаруживаем тематические и сюжетные интерференции пьес «Поспели вишни в саду» и «У дяди Вани». В балладах звучат мотивы трагической судьбы человека в социальных катаклизмах, которые могут быть соотнесены и с событиями пьесы I. С другой стороны, едва актеры отыгрывают свою роль, как их уводят некие «половые в красных рубахах» [2] и расстреливают (что понимают и персонажи, и читатель) (9).

Последний скетч пьесы «У дяди Вани» ставит перед читателем вопрос о границе между мирами драм. До этого нам неизменно предьявлялась сцена на сцене: находящиеся в подвале герои усаживались смотреть очередной спектакль. Сюжетная линия пьесы «Поспели вишни в саду» уходила на второй план, но не прерывалась — благодаря ремаркам. Во время разыгрывания скетчей герои-зрители не выпадали из своей реальности на сто процентов: реагировали на внешние события, кто-то из персонажей покидал подвал и пр. Во время одного из представлений Раневская и Кретьен даже начинают страстно целоваться, что становится откровением для Пети.

Мотив гибели персонажей в конце 4-го спектакля сближает миры пьес, причем не только в фарсовой трагичности художественной реальности, но и концептуально. В финальном акте «Поспели вишни в саду», венчающем собой художественное целое произведения, персонажи осуществляют «выбор собственной судьбы» [3. С. 312]: у них есть возможность покинуть подвал и тем, кажется, спасти свою жизнь. Именно так поступает Лопахин, но это решение не устраивает более никого из героев. Для остальных персонажей спасительным оказывается остаться вне жизни, реального мира, в некоей иллюзии. Пространственной метафорой этой позиции становится общее решение, озвученное Епиходовым: «Главное — не выходить из подвала, и все будет, как надо» [2]. Шарлотта проговаривает идиллический исход пьесы, связанный с воскрешением всех погибших персонажей (10), условием для чего оказывается готовность принять эту иллюзию. Ей вторит Петя Трофимов: «Пусть иллюзия. Не всякий имеет смелость смотреть ей прямо в глаза. Большинство лишь косится исподтишка, а само живет по уши

в гнусной реальности!» [2]. Усиливает эффект откровения персонажей театраль- ный прием: в финальной сцене (после принятия героями решения) в подвал про- бивается луч света.

Сближаются миры пьес идеей о том, что подлинной реальностью и является вымысел, театральное действие (вплоть до того, что герой жив лишь до тех пор, по- ка играет роль). В сюжетно-образном плане это реализуется в финальных дейст- виях Гаева, который срывает занавес, отделявший на протяжении всей пьесы часть пространства, за которым находились актеры. Картина, открывающаяся героям и читателю, зафиксирована в финальной ремарке: «На внутренней сцене в деко- рациях первого действия сидят вокруг самовара персонажи „Дяди Вани“ в костю- мах эпохи и, попивая чай, смотрят на авансцену, на обитателей подвала в быв- шем особняке княгини Тенишевой» [2].

Возникает ощущение тотальной театральности: можно предполагать, что спектакль «У дяди Вани» готов начаться вновь, вместе с тем герои этой драмы смотрят на авансцену, где лицедействуют персонажи первой пьесы. Функции «ак- тер/зритель», оказываясь, образуют собой амбивалентное (неслиянное) единст- во — их в равной степени можно приписать персонажам обеих драм.

Признание в театральном иллюзии того, что только и может вызывать истинное сопереживание, определяет и читательский катарсис. Художественное це- лое пьесы-диптиха обеспечивает взаимодополнительность векторов рецепции, до-минирующих, как было отмечено выше, в восприятии каждой из частей драмы. Именно с этим можно связать постижение «черного квадрата» как предельно ус- ловного арт-объекта, но содержащего в себе потенциал для воплощения в образ, способный вызывать эстетическую рефлексии реципиента.

Пьеса-диптих эксплицирует эстетические искания современной литерату- ры — проблематизирует целостность произведения, допускает вариативность его рецепции читателем, подчеркивает взаимосвязь условности и жизнеподобия об- разов мира в художественном тексте.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Здесь мы остановимся на одном образце данного жанра, на наш взгляд, наиболее ре- презентативном. Вместе с тем диптих А. Зензинова и В. Забалуева — явление не уникаль- ное. Иные примеры данной жанровой модификации — пьесы С. Злотникова «К вам сумасшедший» и «Предел», Д. Гуменного «Рефлексии. Диптих». Отметим также, что диптих может быть рассмотрен не только как литературный, но и театральный жанр: весьма интересен синтез пьес Л. Украинки «Одержима» и С. Кейн «4.48 Психоз», осу- ществленный режиссером Антоном Романовым в спектакле-диптихе «Текст» (Симфе- рополь, 2013 г.); другую пьесу С. Кейн «Жажда» объединил с произведением И. Выры- паева «Иллюзии» в своей постановке Фелициас Брюкер (венский театр «Schauspielhaus»).
- (2) Мы не сопоставляем пьесу А. Зензинова и В. Забалуева с песней «Поспели вишни в саду у дяди Вани» в силу того, что этот вопрос подробно рассмотрен в монографии Ю.В. До- манского (См.: [1]).

- (3) «Гаев. О, времена, когда земные блага радовали наши чувства своим присутствием. Помнишь ли ты, сестра, как вечерами, возвращаясь из гостей домой, мы еще из далека видели в саду багровое пламя под треножником, еще на подходе чувствовали запах вишневого варенья, которое готовила мать? Помните ли вы, господа, те волшебные годы...» [2].
- (4) «Лопехин. Всегда хотелось сказать вам что-нибудь доброе, нежное, Любовь Андреевна... (вынимает из кармана золотые часы, слушает их, кладет обратно). Да не получается...» [2].
- (5) Так трансформируют поэтику А.П. Чехова многие современные авторы. Подробнее об этом см.: [5].
- (6) Ср. у Чехова: «Шарлотта (в раздумье). У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала salto mortale и разные штучки. И когда папаша и мамаша умерли, меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить. Хорошо. Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. (Достает из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю» [4. С. 362].
- (7) Арлекин-Астров соблазняет Мальвину-Е.А. (Елену Андреевну), отпускает пинки меланхоличному Пьеро-Войничскому, свирепый Доктор-Серебряков всех подряд бьет указкой, наконец, «мягкой походкой на сцену выходит черт и вкладывает в руку Войничского-Пьеро пистолет» [2].
- (8) «(Доктор) не ждал ответа, потому что ждал девушку, которая ни разу не видела, как вскрывают трупы, но готова была целовать руки доктора сразу после операции. Зачем, когда ему гораздо проще эти руки умыть»; «Та же комната. Елена Андреевна и доктор остаются наедине. Нужна ли им на самом деле эта встреча — они сейчас не знают. И не узнают никогда»; «То же помещение и те же лица. Но в то же время все изменилось — и никогда больше не повторится» [4].
- (9) Видя происходящее, Войничский вскрывает себе вены, остающаяся на сцене Софья «повторяет, как заговоренная: «We shall rest! We shall rest! We shall rest! Мы отдохнем! Мы отдохнем!...» [2].
- (10) «Шарлотта. Мне, камраден, почему-то кажется, что Любовь Андреевна никуда не ушла. И Анечка с Варечкой живы. И те, кого я расстреливала, с нами, со мной. И Париж все там же, и кий у Леонида Андреевича цел...» [2].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Доманский Ю.В. Вариативность драматургии А.П. Чехова. Тверь: Лилия принт, 2005.
- [2] Забалуев В., Зензинов А. Пospели вишни в саду у дяди Вани // URL: <http://www.netslova.ru/zenzab/cherry.html>.
- [3] Теория литературы: Учебное пособие в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1: Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004.
- [4] Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. Собрание сочинений в 6 т. М.: Лексика, 1995. Т. 5: Пьесы 1878—1904 гг. С. 343—400.
- [5] Шуников В.Л. Игра с литературной традицией в новейшей отечественной драме // Поэтика русской драматургии рубежа XX—XXI веков. Выпуск 1—2. Кемерово: ИНТ, 2011. С. 80—88.

**DIPTYCH
AS A GENRE MODIFICATION OF THE MODERN DRAMA
(based on A. Zenzinov and V. Zabaluev' play
"Cherries have ripened in uncle Vanya's garden")**

V.L. Shunikov

Russian state university for the Humanities
Miusskaya sq., 6, Moscow, Russia, 125993
vlshunikov@mail.ru

The article considers diptych, a genre modification of the contemporary drama, which may be read as an integral work as well as two interrelated but independent works. Based on A. Zenzinov and B. Zabaluev' play a scholar describes the structure of diptych which determines a reader's reception. V. Shunikov specifies different interpretive strategies of drama. He also draws attention to the system of motives which ensures the unity of the play. The scholar believes that diptych demonstrates a relevant problem of correlation of fictive and authentic in the imaginative world in the contemporary literature. The analyzing phenomenon and methodological approach to the genre determine the scientific novelty of the research and its place among the works on the modern drama poetics.

Key words: modern drama, diptych, remake, A.P. Chekhov, «Uncle Vanya», «Cherry orchard».

REFERENCES

- [1] Domansky U.V. Variativnost dramaturgii A. Chekhova [Variability of the Chekhov's drama]. Tver: Lilia print, 2005.
- [2] Zabaluev V., Zenzinov Pospeli vishni v sadu u dyadi Vani [Cherries have ripened in uncle Vanya's garden]. Available at: <http://www.netslova.ru/zenzab/cherry.html>.
- [3] Teoria literaturi: uchebnoe posobie v 2 tomah. Tom 1. Tamarchenko N.D., Tiupa V.I., Broitman S.N. Teoria hudozhestvennogo discursa. Teoreticheskaya poetica [Literary theory. Textbook in 2 volumes. Vol. 1. Tamarchenko N.D. Tiupa V.I., Broitman S.N. The Theory of discourse. Theoretical poetics]. Moscow: Academy, 2004.
- [4] Chekhov A.P. Vishneviy sad [Cherry orchard] // Chekhov A.P. Sobranie sochineniy v 6 tomah. Tom 5. Piesy 1878-1904 godov [Complete set in 6 volumes. Vol. 5. Plays 1878—1904s]. Moscow: Lexica, 1995. P. 343—400.
- [5] Shunikov V.L. Igra s literaturnoy tradiciyey v noveyshey otechestvennoy drame [Playing with tradition in the modern Russian drama]. Poetica russkoy dramaturgii rubezha XX—XXI vekov. [Russian drama poetics at the turn of the XX—XXI centuries]. Vol. 1—2. Kemerovo: INT, 2011. P. 80—88.