

**ГОГОЛІВСЬКІ СЮЖЕТИ В ТВОРАХ
СКАТЕРИНБУРЗЬКОЇ ШКОЛИ НОВІТНЬОЇ ДРАМИ**

Вот черт! Никак опять об Гоголя!

Даниїл Хармс

П'єса відомого драматурга, представника скатеринбурзької школи новітньої драми Олега Богаєва «Башмачкін» [1] має підзаголовок «Чудо шинелі в одній дії»; і фабула її починається там, де наразі закінчується історія шинелі в однойменній петербурзькій повісті Гоголя. Розлогий фрагмент з твору Гоголя – «Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно сердце его предчувствовало что-то недоброе. Он оглянулся назад и по сторонам: точно море вокруг него. «Нет, лучше не глядеть», подумал и шел закрыв глаза, и когда открыл их, чтобы узнать, близко ли конец площади, увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами» [2, с. 201] – перетворюється в «Башмачкіні» Богаєва на першу ремарку; слідом за нею звучить пізнавана репліка грабіжника «А ведь шинель-то моя!» [2, с. 201] – так сценою пограбування Акакія Акакійовича бере початок дія сучасної п'єси. Жорстоко побитий герой в «Башмачкіні» лишається свідомості, далєбі своїм життям починає жити його шинель. Один з грабіжників, не бажаючи ділитися здобиччю, вбиває іншого, потім – скупника краденого і, втікаючи та забуваючи шинель на місці злочину, потрапляє під коня і гине. Наступним власником шинелі стає чоботар, який купив одєжу на ринку. Саме тут, у будинку чоботаря, шинель оживає й подається містом (до речі, залишаючи по собі пожежу) шукати Башмачкіна, котрий її покинув. Ще одним господарем башмачкіної шинелі є Інженер: гине від руки жінки через сварку, кому саме належить шинель. Реєстр власників фатальної одєжини доповнюють: двірник Андрон (провалюється під кригу, коли намагається наздогнати «біглу» шинель), уже мертвий грабіжник Єгор (забирає шинель в убитого квартального, коли той веде її до Башмачкіна), чиновник канцелярії знахідок (умирає, вдавившись калачем), журналіст «Северной пчелы» (його вбиває оживий мрець Тихон), захоплена вдова (випадає із вікна) тощо. Зрештою шинель повертається до хворого (а точніше – на той час уже померлого) Башмачкіна.

Нанизування ряду «чорнушних» картинок хвороби, гвалту, вбивств, які творять сюжет Богаєвського «Башмачкіна», пов'язане як із

безпосередньою взаємодією твору сучасного драматурга з оповідними техніками Гоголя, так і з пошуками новітньої драми засобів кодифікації антиестетики в якості естетичної норми. Відсторонена, гротескова жорстокість зображуваних подій у новітній російській драматургії постає знаком реальності, яку принципово не можна репрезентувати й наративізувати: «реальне життя» сприймається як непримиримо не-пізнання та не-цілісне. Насильство наразі утворює той сюжетний і мовний елемент (щодо останнього, то тут щедро експлуатується абсцентний текст, інтертекст у різновиді прецедентного та ін.), який оформлює простір драматургічного сюжету (а разом із тим визначає потенціал сюжету сценічного). Літературознавець Марк Ліповецький зазначає про новітню російську драму: «В її творах комунікативне насильство, по-перше, виступає в якості фундаментально соціального та культурного досвіду не лише героїв, але й авторів; по-друге, воно оформлюється як універсальна метафора всіх інших соціальних мов і будь-якої комунікації, породжуючи не тільки «власну» економіку та політику, але й свою сферу сакрального» [3]. Отже, непізнанність реального, про що свідчить «комунікативне насильство» новітньої драми, не суперечить визнанню простору художньої реальності як простору сакрального, яке існує зазвичай за законами міфічної або зміненої свідомості. У Богаєва закони сакрального простору як раз і визначає простір інтертекстуальний, гоголівський. Цю властивість п'єси Богаєва помічає рецензент театрального часопису «Станіславський», коли говорить про те, що «літературоємність п'єси Олега Богаєва точно накладається на чужий літературний сюжет» [4]. Зокрема і ймовірно, фабульно «Башмачкін» матеріалізує марення помираючого гоголівського героя. Про цей авторський намір свідчить і епіграф до п'єси – інтродукує твір Богаєва фрагмент з гоголівської повісті: «Явление одно другому страннее, представлялось ему беспрестанно: то видел он Петровича и заказывал ему сделать шинель с какими-то западнями для воров, которые чудились ему беспрестанно под кроватью, и он поминутно призывал хозяйку вытащить у него одного вора даже из-под одеяла; то спрашивал, зачем висит перед ним старый капот его, что у него есть новая шинель» [2, с. 210–211]. І сюжет цей не є лінійним: видіння Башмачкіна переважають пригоди шинелі (у п'єсі чергуються дії, в яких головним героєм є то Башмачкін, то Шинель), вони ж їх наразі й творять. Богаєв наслідує Гоголя в тому типі оповіді, що крок за кроком «руйнує» цілісність історії, він також, як і Гоголь, надає перевагу натяку, а не поясненню – отож виявити єдину смислову перспективу ані в «Шинелі», ані в «Башмачкіні» неможливо. Так, і відкритий фінал «Башмачкіна» дублює відкритий фінал «Шинелі»: ми не впевнені в

тому, чи став Акакій Акакійович привидом, який краде пальта у перехожих, так само, як і не знаємо, чи відбулися пригоди Шинелі насправді, чи примарилися хворому. Наразі на очах померлого Богаєвського Башмачкіна знаходять гудзики від пальта – маємо відтворення зображального прийому готичного хорору, який «відкриває» фінал історії Шинелі уже не з точки зору моральної оцінки подій, а виключно з погляду «непереривності» фабули. Натомість згадаємо Юрія Манна, який, говорячи про епілог «Шинелі», відзначає вельми важливий проблемний момент повісті: «моральне почуття читача зачеплене», і саме тому «йому пропонується компенсація, не дивлячись на усвідомлену впевненість, що вона не можлива і що про Акакія Акакійовича розказали дійсно все» [6, с. 100]. Мотивування подій сном чи маренням наближує «Башмачкіна» Богаєва до іншої «петербурзької повісті» Гоголя, до «Носу». У першій редакції повісті, як відомо, всі події з втечею носа виявляються сном майора; мотивування сном цілком зникає з остаточного тексту повісті – фантастичність «Носу» в такий спосіб перериває свій зв'язок із категорією чудесного на користь уявлення про абсурд реального. Перегуки із «Носом» в п'єсі Богаєва часті та цілком свідомі: починаючи від сцен допиту Шинелі у Квартального, що є прямою алюзією на спробу майора Ковальова заявити в газету про втечу Носу, та нагородження Шинелі орденом Святого Андрія зі стрічкою до відтворення оповідного топосу «свавілля частини без цілого». Художній світ оповідача, притаманний петербурзьким повістям Гоголя, у Богаєва знівельовано в силу жанрових вимог, етичне навантаження припадає на сюжет: а отже, саме реакція дієвих осіб викривляє реальні пропорції зображуваного. Дивна подія з Носом нікого не вражає своєю фантастичністю, «емансипація» Шинелі в художньому просторі п'єси Богаєва маркується як порушення норми, хоча й не викликає здивування:

ЧИНОВНИК. Если б все потерянные шинели и сюртуки рассудок занимали, что тогда? В Петербурге не протолкнёшься! Ты порядок вещей нарушаешь! *Берет новый калач, ест.*

(...)

ГАЗЕТЧИК. Вы много ходили, путешествовали. Где вы были?

ШИНЕЛЬ. Э...

ГАЗЕТЧИК. Как??? И на Марсе?!

ШИНЕЛЬ. О...

ГАЗЕТЧИК. И на Венере?!

ШИНЕЛЬ. А...

ГАЗЕТЧИК. Грандиозно! А как вам наш Петербург? Сыро и холодно, правда? Я поставлю для вас самовар!

Порушений «порядок речей» не даремно входить до сюжету, разом із Марсом, Венерою та Петербургом. Акцентований тут, звичайно, Петербург, в якому скоро буде не проштовхнутися через ожилу одежину. Історія Шинелі починає функціонувати на правах міської легенди, а сама вона – як елемент петербурзького міфу. На цьому етапі Шинель у тексті Богаєва знаходить свого двійника: в кількох сценах «Башмачкіна» герої переповідають історію крокодила, якого зловили у Фонтанці. Це, звичайно, пасажний крокодил з однойменного «чудесного» оповідання Достоевського, який проковтнув «одного господина известных лет и известной наружности» та якого всі натомість пожаліли, бо «чем же не Европа-с? Там тоже крокодилов очень жалеют» [7]. Шинель і Крокодил існують у вимірах Богаєвського Петербургу на правах тексту (розповсюджені плітки), заодно примушуючи й сам Петербург існувати виключно в якості тексту (міфологеми).

Аксіомою щодо «петербурзького тексту» стало твердження: одичне і апокаліптичне ставлення до Петербургу в авторській/читацькій свідомості взаємозалежні, вони доповнюють і обумовлюють один одне [8]. Шинель Богаєва, шукаючи Башмачкіна, мандрує Петербургом: вона бачить Анічков міст, Літейную, Невський проспект, відвідує Калінкін міст, біля якого «промишляє» пальтами привид Башмачкіна в гоголівському «оригіналі». Фактично Шинель відтворює схему й мотиви античного квесту, точніше – телемахіди. Шинель, відшукуючи Башмачкіна (показово: при перших звуках голосу цього персонажу неможливо визначити, жіночий ми чуємо голос чи дитячий), має витримати ряд пригод, пережити кілька втрат, аби відбулося «вічне повернення». Інверсія тут – річ потребує людини, а не потрібна людині – виключно зовнішня, вона не стосується принципів утворення світу. Людина залишається «поза» річчю, де й має бути. Шинель матеріалізується не для пошуків втраченої «малої людини», а для подолання хаосу «апокаліптичного» Петербурга. Вона має відплатити Місту за смерть Людини. Посилують цей мотив, пов'язаний насамперед із Шинеллю, ще два персонажі п'єси – грабіжники Єгор і Тихон, яким треба «віддати борги» газетярям і полісменам, і для того вони тимчасово повертаються із світу мертвих: Богаєв буквально розгортає метафору «нехай мертві ховають своїх мертвих». Тут драматург, очевидно, суголосний мотивуванню міського тексту Гоголя, що визначає не стільки об'єкт і характер опису Петербурга, скільки цільність установки – віднайти шлях до морального спасіння в умовах хаотичної переваги зла над добром.

Тож, урбанізм Гоголя вельми специфічний, адже топографія в поетиці письменника завше має акцентований етичний вимір [9, с. 443–444]. Утім, Богаєвський Петербург – і це принципове розходження мотивів «Башмачкіна» та «Шинелі» – явище суто текстуальне, він є плодом фантазії помираючого чиновника: весь Невський проспект поміщається в нього під ковдрою, департамент – у коробці для капелюхів, палац – у нічному горщику тощо. Богаєвський Башмачкін – свого типу деміург: він творить не лише химерний Петербург і пригоди в ньому Шинелі, він відповідальний і за появу самої Шинелі. Він «одухотворяє» річ і позбавляє права на духовне життя місто і в такий спосіб підкреслює «інакшість» людини в її взаємодії з речами.

БАШМАЧКІН. (...) Мой Департамент! (*Смотрит на картонную коробку, перешагивает, неловко сминает коробку ногой. В ужасе. Долгая пауза.*) Значит ли это, что я, Акакий Башмачкин, стал великан??? (*Догадывается.*) Я – великан... Но как же, можно ли?.. Чтобы я, Акакий Акакич и сам Лександр Македонский?.. (*Переводит дух, оглядывается, прикрывает рот ладонью, хихикает.*).

Башмачкін, який вимарює собі Петербург, по-перше, відкидає від себе механістичність уяви, притаманну гоголівському герою, який з людини остаточно перетворений на автомат. По-друге, він набуває відчутних рис самого Гоголя (пор. із відомою цитатою з листів письменника: «Италия! Она моя! (...) Россия, Петербург, снега, подлещы, департамент, кафедра, театр – все это мне снилось. Я проснулся опять на родине»), радше – з одним із різновидів міфу про Гоголя, божевільного генія. І нарешті, «вписується» в реєстр петербурзьких божевільних, найяскравіший типаж серед яких – Поприщина: одкровення Башмачкіна про те, що він є Олександром Македонським – очевидна алюзія на призначення себе Поприщина іспанським королем. Відомо, що ані видіння, ані марення не можуть прийняти іншої форми, ніж та, яку задає людина, що марить, до того ж у відповідний проміжок часу. Марення лише багатократно перевтілює похідні форми стосунків із тим, що хвилює людину, продукуючи їх назовні. Як і в Гоголя, гротеск петербурзького міфу в мареннях «новітнього» Башмачкіна (а він як раз і пов'язаний тут із темою безумства) постає відповідником духовного світу героїв, в якому реальні пропорції є порушеними. Богаєв «відіграє» гоголівський мотив гротескного перетворення жалюгідної маленької людини на надлюдину (чи то на привид, чи то на іспанського короля), яка прагне відплатити за своє приниження. Далєбі мотив цей посилюється почасти механічним подвоєнням: перетворення відбуваються не лише

з Башмачкіним, але й з Шинеллю. Надлишок речей у міському тексті Гоголя не знімає проблеми їхньої ілюзорності. Богаєв натомість ставить проблему речовинного в пряму залежність від проблеми химеричності, ілюзорності. Утім, природа «переходу» людини в річ у Гоголя, чи речі в людину в Богаєва має спільне джерело: втрату відчуття межі між духовним, пов'язаним із людиною, та тілесним, суголосним із речовинним. Безумство Башмачкіна вводить Шинель у сферу духовності, зберігаючи та наразі проблематизуючи її матеріальний локус й утилітарне призначення.

Олег Богаєв позбавляє свій текст можливості парафрастичного відтворення історії Св. Акакія, наразі зосереджується на репрезентаціях міфологем, пов'язаних із православним юродством як практикою аскези та обрання. Активна сторона юродства полягає у викритті гріхів людини, не звертаючи на пристойність поведінки чи адекватність соціальної ситуації. Більше того: порушення «етикетних норм» є не лише «умовою» юродства, а й його «привілеєм» – добровільна аскеза поєднується тут із низовими, в певному сенсі карнавальними мотивами. Монологи божевільного Башмачкіна в п'єсі Богаєва – це комедійні (почасти, але не завжди й комічні) монологи, в яких акцентовано прийоми змішення семантичних рядів та комізм вільних асоціацій. Вони не передають інформації, а надають ключа до кодування уже відомого читачеві (зокрема завдяки Гоголю) повідомлення, імітуючи глоссоалію юрода:

БАШМАЧКИН (*потрясен, почти заикаясь*). Ваше... Высо... ко... Ваше... Импе... Импе... ратор... Ское... Величество... Титулярный Ба... Ба... Шмачкин... Как я... Рад!.. Рад!.. Недостоен я чести!.. Вас в своем доме!.. Государь!.. Император!.. Отчего я не на службе?.. Я... Я чуть остудился... Я болен... Ваше... Императорское... Вели... Чество... Я... Я... Я не к месту... Тут еще война с турками... А я... Я... Но... Если вы соблаговолите... По скромному делу... Просьбу... Прошенье принять... (*Чуть громче*) Государь... Император! Несчастье... Шинель была... Злодеи отняли... А теперь она ищет меня... Нет... Я уже обращался... Да... Да... (*Решительно*) Государь!... Окажите милость... Сторожевых, чтоб...на всех перекрестках!!! (*Снимает горшок с головы, утирается рукавом, сидит на полу, плачет, шепчет в горшок*) Государь... Государь... (*Видит маленькую тряпочку, висящую на спинке кровати*)

(Побіжно зауважу, процитований фрагмент відтворює й знижує не лише мову юрода, а й культурний архетип, пов'язаний із священним

безумством; йдеться про демонстративну близькість царя і убогого, володаря і вигнанця). Між тим, монологи Башмачкіна за суттю своєю є протиставленими ідеальній мові «високого» безумства – мовчанню. Природа його висловлювань має, зокрема, підкреслити особливість його мислення, відокремити від інших персонажів, надати їм зрештою містичний характер пророцтва. Парадоксально: елемент фантастики на цьому рівні осмислення Богаєвим гоголівського сюжету остаточно зникає.

Своєрідним ключем до «Башмачкіна» в такому плані стає комедія Богаєва «Мертві вуха». Одна з дійових осіб п'єси означена автором як «квартет російських класиків». Йдеться про Чехова, Толстого, Гоголя та Пушкіна, які, й насправді, в творі Богаєва виступають як єдиний персонаж з погляду творення й репрезентації культурного міфу «великий російський письменник». До Ери Миколаївни, колишньої бібліотекарки, один за одним з'являються російські класики, претендують на увагу «самого умного, образованного человека в районе», харчуються, висипаються і поступово оселяються в її квартирі (разом зі списаними з бібліотеки зібраннями творів):

за столом сидит человек с длинным носом, брезгливо ест суп из кастрюли Эры Николаевны

(...)

ГОГОЛЬ. Суп жидковат ... *(Морщится, но ест.)*

ЭРА. Жидковат????

ГОГОЛЬ. Я бессмертный русский писатель и драматург.

ЭРА. *(Вырывает из его рук кастрюлю)* Не стыдно?

ГОГОЛЬ. Мне стыдиться нечего. Вы должны и обязаны содержать Родную Литературу. Беречь, охранять и молиться на нас.

ЭРА. Щас ... Дождешься ...

ГОГОЛЬ. Иначе быть не может. Без нас вы – не пришей кобыле хвост. Вот возьмут когда-нибудь у вас паспорт и впишут: «Эра Николаевна русская тире обезьяна». А в нашей компании – вы почтенная дама. С корнями ...

ЭРА. С корнями??

ГОГОЛЬ. *(Забирает кастрюлю)* Так что потерпите, русьматушка ... Кажется, все. *(Съел, отдает кастрюлю).*

Фарсові, почасти бурлескні пригоди «квартету класиків» у п'єсі Богаєва направлені не на збереження чи висміювання спадщини Великого канону, а на пошук смислів, чистих від впливу ідеології, в просторі свідомості сучасної (масової) людини. Зображувальна

реальність постає реальністю фантастичної казки (ба байки або притчі – горизонти читацьких очікувань тут пов'язані з мораллю та моралізаторством). Розрізнити «живих» і «міфічних» персонажів не є можливим: так, класики – вічно живі та проблемно безсмертні (адже вони буквально оживають і бояться потрапити в небуття), але й реальна Ера Миколаївна – казкова багатирка («Ростом она метра два или три, что само по себе уже говорит о многом»), яка просто зникає з кінцем дії п'єси. Порушення «пропорцій» є в комедії не лише слідом гротеску як композиційного контрасту, але й знаком карнавалізованої свідомості, що намагається осмислити сама себе (звідси й страх Богаєвських класиків «втрати себе»). Мова вираження перестає за таких умов бути засобом зображення: герої Богаєва рідко цитують свої «оригінали», але часто обігрують їхні культурні міфи. Цитата, як й інші форми посилення на авантексти «Мертвих вух», означає в п'єсі принципіві моменти смислотворення. Звернемо увагу на кінець п'єси:

Ночь. В квартире темно. Книжные завалы как горный хребет. Темные силуэты. На вершине стоят крошечные фигурки русских классиков. (...)

ГОГОЛЬ. ... А однако же, при всем при том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, можно даже... Ну да и где ж не бывает несообразностей?... А однако же, как поразмыслишь, во всем, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, редко, но бывают...

Фінальна репліка Богаєвського Гоголя – це непряма цитата фінального авторського монологу повісті «Ніс». Сміслові навантаження її подвійні. З одного боку, в унісон із автором «Носу» Гоголь з «Мертвих вух» пародіює книжкові огляди і публіцистичні штампи: адже перше, що означає для себе в майбутті Богаєвський класик, – це сумнівна журналістська кар'єра: «Теперь я писал бы только газеты. «Вечерний Гоголь» № 26 ...». З іншого боку, ця цитата позначає взаємодію зі спробою оповідача «Носу» вступити в такий собі діалог із «наївним» читачем, аби перевірити, чи збагнув той «послання» фантастичного твору. Повертаючись через фінальну установку «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, – редко, но бывают» [2, с. 93] до вже прочитаної історії майора Ковальова, реципієнт мусить задуматися не лише над вдалою авторською грою, але й «вчитати» певні сенси в образи-символи комічного/сатиричного, на перший погляд, твору. Богаєвське посилення на аномальність «Носу» надає постмодерністській п'єсі (її жанр визначає сам драматург, продублювавши «літературоцентричну» назву під-

заголовком «Новітня історія туалетного паперу») агресивно соціального звучання, в якому гротеск виконує функції, скажімо так, способу дії, відсилає читача до серйозного сприйняття світу й водночас із тим зберігає нерозривність «позитивного» та «негативного» в ньому.

Взаємодія драми Олега Богаєва «Башмачкін» із гоголівським авантекстом відбувається на рівні рецитації ідей. Формально позиціонуючи свій твір як продовження «Шинелі», уральський драматург відходить від гуманістичної інтерпретації «бідної історії» на користь міфічно-гротескових картин світотворення. Отож мотив безумства тут послідовно й закономірно підміняється мотивом деміургічного юродства, а фантастичний елемент позначається в якості інтер-текстуального. Наразі зоною ретельної уваги сучасного автора постають механізми творення міфічного сюжету, а саме фіктивність реальності, яка протиставлена реальності фікції – у випадку «Башмачкіна» за цими категоріями стоїть проекція метафори «оживлення мертвого», котра щодо «Шинелі» Гоголя виступає інверсією ключової тези «змертвіння живого».

На відміну від творів Олега Богаєва, в яких гоголівський текст існує на правах константи світотворення, звернення іншого уральського драматурга Ніколая Коляди до гоголівської спадщини має системний прагматичний характер (зокрема, в пошуках сюжетів). Коляда є автором трьох «гоголівських» п'єс, які почасти [12] можна розглядати як трилогію – «Старосвітські поміщики», «Іван Федорович Шпонька та його тітонька» й «Коробочка». Про останню п'єсу Коляда «зізнається»: «Правду кажучи: в п'єсі відсотків тридцять Гоголя, а інше – я написав. Намагався так стилізувати, сховатися, щоб мене видно не було» [13]. За великим розрахунком, цей «рецепт» взаємодії з гоголівським авантекстом стосується всієї трилогії, кожен твір з якої з легкої руки театральної критики прийнято називати інсценівками, але щодо яких має рацію, певно, автор, коли позначає в підзаголовках на кшталт «за мотивами Гоголя» чи «фантазія за темами Гоголя» інтерпретаційні межі своїх творів. У випадку гоголівського циклу Коляди йдеться про парафраз класичного тексту, в якому зміна одного зі знаків системи змінює всю систему.

«На місті містичного Гоголя має бути зовсім реальний нині живущий Коляда. Оскільки його «Старосвітську любов» (таку назву має сценічна версія п'єси – Г. У.) не можна вважати твором, написаним хоча б за мотивами однойменних поміщиків, це самостійний драматургічний труд із власним оригінальним текстом і не менш оригінальними персонажами» [14], – такою була типова реакція

театральної та літературної критики на появу «Старосвітських поміщиків» Коляди. Не дивлячись на активне «застосування» Колядою фрагментів «чужого» тексту як на рівні прийому, так і на рівні структурних блоків (цю особливість його драматургії давно зауважили дослідники [15; 16; 17]), адаптований матеріал (у тому числі сюжетний і цитатний) у його текстах важко розпізнається «наївним» читачем. Пов'язане це рецептивне викривлення насамперед із горизонтами очікування від текстів Коляди як творів шокової драматургії з підкресленим «зануренням» автора в проблему. Щодо останнього, то втіленням цього «занурення» в Коляди є не так ліризм чи автобіографізм, як сповідальність в якості пафосно-стильової ознаки, інтонації. Позаяк у творах Коляди демонстративний суб'єктивізм не оформлюється до кінця (в силу структурних особливостей драматургічного тексту), а залишається на рівні тональності, то й отримує він, скажімо так, статус одкровення. П'єсу «Старосвітські поміщики» інтродукує розлогий епіграф, який формально не має жодного стосунку ані до сюжету, ані до конфлікту п'єси. Коляда цитує фрагмент з приміток до повісті Гоголя «Ніч проти Різдва», в якому пасічник Панько пояснює, що таке коляди і як саме в Україні відбуваються колядування. У цій прокламації драматург підтримує читацькі очікування від свого переспіву Гоголя як від профанного парафразу, але це очевидно вторинне завдання. Основне для Коляди тут – увійти в класичний текст на правах «повноцінного» автора, в першу чергу, через наочну метонімію свого прізвища з реаліями гоголівського художнього світу. По-друге, у такий спосіб, завдяки акцентованому епіграфу автор драматургічного твору стає суб'єктом оповіді: епіграф підтверджує принципову позицію Коляди (а разом із тим й «ідеологічну базу» новітньої драми): драматург претендує тут на весь об'єм твору, дії й герої мають ілюструвати його авторитетне слово. І нарешті, оповідач гоголівської повісті співвідноситься з епіграфом п'єси як посередник (він стає кимсь на кшталт Рудого Панька) – так Колядою дублюється лірично-сповідальний тип оповіді «Старосвітських поміщиків», але через іронічне від неї, оповіді, дистанціювання. Показово, що для творення ефекту демонстративного суб'єктивізму, Коляда звертається, насамперед, до паратекстуальних рівнів організації твору – до епіграфу і ремарки. Так, сцена смерті Пульхерії Іванівни супроводжується виразною авторською «позначкою»:

Мама моя, не умирай!!!!!! Никогда не умирай, мама!!!! Если ты умрешь, то умрёт всё, всё, всё, что было у меня, умрёт моё

детство, умрёт наш старенький дом, не умирай, мама, не умирай, прошу тебя, не умирай, мама, не умирай никогда...

Авторська експресія порушує задано нейтральний стиль ремарки. Гоголівський текст є затребуваним Колядою насамперед у сфері інтимних переживань, наративізувати які стає можливим якраз через звертання до оціночного «нейтралітету» класики та вдале «проговорення» яких творить простір для формування особистої міфології драматурга – у такий спосіб втілюється, скажімо так, альтернативна модальність існування гоголівського сюжету про старосвітських поміщиків.

«Живих» дієвих осіб у п'єсі Коляди – три: пара старих та прислужниця Явдоха. Усі інші герої (зокрема, і гоголівські герої) представлені у вигляді портретів; портретом є навіть гість-Гоголь, який періодично приєднується до розмов Пульхерії Іванівни й Афанасія Івановича. Натомість ставлення героїв до малюнків на стінах у Коляди і Гоголя збігаються в найголовнішому: зображення виступають поза своєю естетичною функцією. Цей підхід розповсюджується й на сталі елементи гоголівського сюжету. П'єса уральського драматурга складається з чотирьох дій – два візити гостя, до і після смерті Пульхерії Іванівни, та дві розмови старих, до і після смерті Пульхерії Іванівни. Далєбі Коляду не цікавить дія чи інтрига, його сюжет – це набір картинок, на які ніхто не звертає уваги, позаяк вони не мають стосунку до того, що насправді відбувається.

Жалісна ідилія про старосвітських поміщиків була для Гоголя важливим елементом трансформації популярного жанру сентименталізму (який у чистому вигляді мав би втілити розгортання міфу про Філемона та Бавкіду, на яке натякає розповідач повісті, але яке зрештою не відбувається). Комічні, іронічні мотиви та відповідні лексичні побудови створюють у Гоголя стилістичний шар оповіді, який контрастує з історією, що її розповідають. Діалог із цим прийомом Гоголя очевидний на формальному рівні п'єси Коляди. Скажімо, гоголівська героїня ніколи не посміється, адже «вы, верно, нашли бы улыбку уже чересчур приторною для ее доброго лица» [18, с. 204]; Пульхерія Іванівна у виконанні Коляди майже на всі «зовнішні подразники» реагує посмішкою. Так і поєднання імен Афанасія Івановича та Пульхерії Іванівни, які в повісті фігурують виключно у повній формі і мають на меті підкреслити водночас духовну єдність героїв (спільне по-батькові) й іронічно знизити такий спосіб номінації (Афанасій – від грецького «безсмертний», Пульхерія – від «красива»), у п'єсі Коляди стають приводом для ілюстрації невдалих (тут – осучаснених) дотепів гоголівського героя:

АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. Вот ведь странность, Пульхерия Ивановна... Знаете, про что я подумал вдруг сейчас, Пульхерия Ивановна?

ПУЛЬХЕРИЯ ИВАНОВНА. Про что, Афанасий Иванович?

АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. Про то, что и вы – «Ивановна» и я – «Иванович». Но!

ПУЛЬХЕРИЯ ИВАНОВНА. Что – но?

АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. Но! Но! Но! Но мы с вами – не москали.

Ці дискусійні процеси – із сентименталізмом і з гоголівською його інтерпретацією – безперечно важливі для неосентименталіста Коляди. І не лише в межах «Старосвітських поміщиків». Російська дослідниця Ольга Журчева звертає увагу на типологію п'єс уральського драматурга: «У п'єсах Коляди стверджується його власна версія історії, коли люди живуть у своєму пересічному, грубому, маргінальному світі, але водночас у вічності та у всесвіті, а головна цінність – це людська душа, яку в даних координатах зцілити може лише жалість» [19, с. 136]. Але все-таки провідним для Коляди виявляється тут не гоголівська взаємодія із сентименталізмом, а його акцент на романтичному топосі «трагізм малозначущих випадків». Якщо у Гоголя цей топос отримує вираження насамперед у трагічній розв'язці повісті, патетичних монологів оповідача, почасти у протиставленні любові-пристрасті й любові-звички, то Коляду приваблює осмислена модернізмом романтична символіка, яку він частково додає в гоголівському авантексті, а частково йому приписує. Тут важливим виявляється, перед усім, образ гостя-Гоголя:

Гоголь как в кошмаре каком: вырядился зачем-то в женское платье (в серенькое, ну да, в то самое, в то, что с небольшими цветочками по коричневому полю), один рукав надел, а другой за ним волочится. Ходит Гоголь по комнате с хлопужкой, бьет мух и – плачет.

Дивну поведінку Гоголя, як і дивний його одяг (він вдягнутий у сукню, в якій заповіла поховати себе Пульхерія Іванівна), «успадкує» згодом й Афанасій Іванович:

Афанасий Иванович гладит платье, прижимает к себе. Положил платье на кровать, долго смотрит на него. Потом вдруг надел платье на себя: один рукав натянул, а другой – волочится. Так и ходит по комнате, плачет, воет, мух бьёт.

Тут діють ті ж самі сили, які Пульхерію Іванівну після смерті перетворюють на портрет. Портрет (він є зокрема ремінісценцією до однойменної «петербурзької повісті» Гоголя), запозичений у «Старо-

світських поміщиків» гість-оповідач, одягнений у «смертне», створюють інфернальний простір, який надає історії кохання звучання міфічного. Гоголь-гість для Коляди – це містична, страшна постать, він не так оповідач зі «Старосвітських поміщиків», як той божевільний страдник, що спалює «Мертві душі» (символіка вогню раз по раз актуалізується в п'єсі) чи всерйоз знається на побутовій чортівні – інфернальний простір Коляда не сакралізує, а матеріалізує. У результаті розвінчана іділія Гоголя перетворюється на романтичний переказ про смерть: смерть у світі Гоголя – природне завершення буття старих, у світі Коляди – протиприродне, гармонія тут неможлива за визначенням. «П'єса Коляди (...) іде, як говориться, нога в ногу з Гоголем. Але все ж таки – із рисами, притаманними п'єсам самого Коляди. І його жорстким трепетом щодо старих та щодо нетутешньої гармонії, якої його герої – герої його п'єс – ніколи не досягнуть» [4]. Тому тут нікого не дивує поява гостя-Гоголя у попелястій сукні померлої Пульхерії Іванівни чи той факт, що загублена сіренька кішечка ніжиться на колінах господині, а служниця Явдоха живе під її ліжком.

Ідея циклічності буття, відбита у повісті Гоголя, в п'єсі Коляди реалізується на принципі механічного повторення однієї й тої самої події (так само, як протягом твору колядівська Пульхерія Іванівна тричі повторює свій маніакальний монолог, що його складають перераховані за абеткою цілющі трави з чималої колекції господині). У такий спосіб минувшина позбавляється своєї значимості для пояснення подій, що відбуваються зараз, а набуває характеру безкінечності, вірніше – вічності. Отже, в п'єсі Коляди «побутує» міфічний час. Протиставлення часу теперішнього і часу минулого – а це за суттю основна дихотомія гоголівської повісті – в сучасному творі знімається уже першою ремаркою, котра має вказати на час і місце дії: «Век прошлый или позапрошлый. А может – и век нынешний, кто знает?..». Культура наразі постає в такому розкладі інструментом обезличування та бездуховності; в пошуках нових ціннісних орієнтирів «оповідач» Коляди й звертається до Гоголя-оповідача «Старосвітських поміщиків», натомість знаходячи в ньому всезагальне панування гри (чит.: ціннісний релятивізм) на користь руйнації «тихого життя». Гоголівський герой-протогоніст є носієм досвіду свого століття, для котрого життя «старичков минулого века» зсампочатку позначене як таке, що має чи мусить зникнути (стилістично, з перших слів гоголівська повість будується як історія про минувшину). На перший погляд, Коляда послідовно відтворює й гоголівське замилування старосвітським життям, і гоголівську ж думку про його саморуйнацію:

ГОГОЛЬ. Да перестань ты дурака валять! Очнись! Хватит всякой ерунде верить! Не было тут никого! Послушай, глубокоуважаемый! Ведь вся ваша жизнь состояла только из сидения на высоком стуле, из ядения сушеных рыбок и груш, из добродушных рассказов – и что – такая долгая, такая жаркая печаль? Из-за чего плакать, страдать?! Ведь не было ничего! Разве ж это любовь была, ну, посмотри правде в глаза?! Не страсть это, а привычка! Отвыкнешь!

АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. *(Остановился, посмотрел Гоголю в глаза, улыбнулся, тихо)*. Вы – молодой человек, вам жить, да жить, а нам, старикам, помирать пора. Место освободить... Вот и живите. Да, да. Валерианов корень... Его зовут кошачий, кошки от него пьянеют... Колдовская трава... Крестоцветные блошки...

Але варто звернути увагу, чим закінчується ця моральна настанова Гоголя Коляди – перерахунком лікарських трав Пульхерії Іванівни й згадкою про ту саму сіру кішечку, які є знаком протиприродності смерті. Зміни часів, про які проповідує Афанасію Івановичу роздратований Гоголь, відповідь старого переміщає в середовище явної фантастики. Розвиток «природного» (чи природній розвиток – про який говорить колядівський Гоголь) не просто переривається тут втручанням таємничих сил, однозначно інфернальних, а ставиться від них у пряму залежність; зміна станів, перехід із одного стану до іншого в творі Коляди – процес, в якому людина безсила щось змінити, буквально приречена.

Переходами між діями є сцени, пов'язані з їжею, – гіпернатуралістичні, гіперболізовані. Старі в п'єсі не їдять, а обжираються. Аліментарні мотиви, образи їжі в гоголівській повісті позбавлені будь-якої агресивної інтонації. Товстогуби Коляди пожирають їжу, позначаючи цим перехідний стан від життя до смерті (і навпаки), а разом із тим означають профанний простір гоголівського старосвітського життя в якості сакрального, простору містерії. Очевидно, Коляда звертається тут (свідомо чи ні) до елементів морфології чарівної казки. Наразі таким самим є змістовне навантаження трапезної сцени й в останній п'єсі «гоголівської» трилогії Коляди – «Коробочці». Заблукавши, Чичиков приходять у дім старої, де відбуваються торги за мертві душі, наслідком яких, зокрема, стає викриття афери. Коляда послідовно посилює намічену Гоголем аналогію торгового договору між Чичиковом і Коробочкою та угоди з дияволом про продаж душі. Насамперед, торгівля за мертві душі в Коляди відбувається протягом ночі (тієї, в яку гоголівський Чичиков

мирно спочиває на перинах Коробочки). Далєбі характеризуватися темрявою та ніччю надалі будуть обидва учасники угоди:

КОРОБОЧКА. Да вот этим. Ой, ночь-полночь уже, страшно-то как и без того, как мне страшно, да ещё ты вот тут появился... (...)

ЧИЧИКОВ. О, вот уж утро, я и спать не хочу, ехать пора ...

Платье мое, поди, высохло у печи, жарко у вас... (...)

АННА ГРИГОРЬЕВНА (*Коробочке*). Да что ж вы в такую позднь, милая? Или в такую рань? Случилось что? (...)

Безсонна, «біла» ніч слугує знаком протиприродного: порушеними є задані кордони норми. Демонічний архетип тут отримує своє світлове та й – згодом – звукове наповнення. Інтродукує колядівську бесіду Коробочки й Чичикова про купівлю мертвих душ образ хриплого, шиплячого годинника; конфліктною тут стає ремарка (яка почасти відтворює оригінальний гоголівський текст):

Слова хозяйки были прерваны странным шипением, хрипением, хрюканьем и кряканьем. Чичиков побледнел и вжался в кресло.

Так світло й звук поєднуються в магічному просторі. Проте, ані Чичиков Коляди, ані його Коробочка не є в цьому просторі суб'єктами дії: продаж мертвих душ вибудовується водночас і як історія загибелі душі Чичикова, і як історія втрати Коробочки. Так, договір між героями завершується ритуальним поїданням їжі. Коробочка й Чичиков смакують млинцями – а вони є традиційною їжею росіян на спомин про померлих – і в контексті цього застілля впливає ім'я Єлизавети Воробей (котра формально належить іншому фрагменту «Мертвих душ»). Інший драматург, що створила свою версію роману Гоголя – Ніна Садур, – у п'єсі «Брат Чичиков» змусила померлу селянку воскресати під час обіду у Собакевича. У такий спосіб і Садур, і Коляда драматурги акцентують сакральну тему поїдання покійників, яку тісно переплітають із мотивом запродажу душі. Жадібне споживання наїдків та напоїв у «гоголівських» п'єсах Коляди не тільки характеризує співтрапезників тут в якості певної умовної спільності (до старих згодом приєднується і гість, і служниця). Герої Коляди фактично проходять випробування їжею, притаманне для переходу в Інший світ. Поїдаючи ритуальну трапезу, герої «організують» замкнений простір ініціації, в якому звичний вигляд і звичне призначення речей уже не діє. Як у фантастичній казці, живий, який їсть їжу мертвих, «долучається» до світу мертвих. Поміщики Коляди мають у цьому ритуальному обжиранні й відповідного посередника, провідника – служницю Явдоху, Ягу:

ЯВДОХА. *(Вилезла откуда-то из-под кровати)*. Я здесь, барыня! *(Явдоха вся ключами с головы до ног обвешана – она же ключница)*.

ПУЛЬХЕРИЯ ИВАНОВНА. *(Смотрит на Явдоху)*. Явдоха, сколько тебе лет, давно хотела тебя спросить?

ЯВДОХА. Сто, барыня!

ПУЛЬХЕРИЯ ИВАНОВНА. Сколько?

ЯВДОХА. Восемнадцать, барыня!

На оформлення інфернального простору п'єси працює й «відьомський текст» Гоголя – окрім того, що сіра кішечка у Коляди набуває відчутних ознак гоголівської кішки-відьми (з «Травневої ночі» та «Вія»), є й відвертіші натяки на цей «страшний» сюжет: першу дію інтродукує сон Афанасія Івановича, в якому він бачить померлу Пульхерію Іванівну, що літає в труні кімнатою та намагається його вбити. Алюзія на «Вія» очевидна, та наразі знижена, бо літаюча труна зганяє зі стелі зграї мух, які за ним, гробом, так кодлом і літають. Гоголівське слово свідомо оформлюється тут драматургом як чуже, як знак зіткнення авторських стилів і стратегій та має підкреслити оригінальність драматургічного твору. Так само й божевілья Афанасія Івановича Колядою позначається через подвійне відсторонення від авантексту, запозичуючи для цього цитату з іншої повісті Гоголя, «Записок божевільного», що давно існує на правах прецедентного тексту:

АФАНАСИЙ ИВАНОВИЧ. Да, да. Луна в Гамбурге делается прескверно. А вы знаете, что у персидского бея под носом шишка?

У такий спосіб, а) через заміщення ролевих позицій та б) через акцент на ідеальному читачеві, якому «передовірено» цитатний блок (а в тому числі йдеться й про цитати сюжету), в творі Ніколая Коляди відбувається відчуження ідеального автора від декларованої інтерпретації.

Аналогічною є авторська позиція Коляди й у другій п'єсі циклу – «Іван Федорович Шпонька та його тітонька», – котра постає як контамінація мотивів і сюжетів трьох гоголівських творів: «нечуваної» (буквально, бо закінчується все там, де тільки-но має розпочатися) однойменної повісті з «Вечорів на хуторі біля Диканьки», уривків драми з української історії та незавершеної комедії «Володимир третього ступеню». Очевидно, названі твори Гоголя привабили увагу драматурга своєю формальною подібністю: в усіх випадках йдеться про текст фрагментарний, незакінчений; зокрема ці якості в новітній версії «Івана Федоровича Шпоньки» стають приводом для художніх

рефлексій про драматургічний потенціал децентрованої фабули та відкритого фіналу. Але якщо з гоголівської повісті сучасна драма полемічно «успадкоує» скриту авторську іронію (яка у Гоголя пов'язана із взаємодією з стеріанським передтекстом), то з фрагментів гоголівської драматургії Коляда «позичає» для осмислення умовність сценічного сюжету та акцентуацію діючого персонажу в якості суб'єкта мови.

У першому випадку пародійний елемент гоголівського «Шпоньки» (пародійний щодо Стерна) у Коляди спричиняє зміну мотивування жанрової новели на фарс, почасти балаган. Шпонька Коляди відчайдушно мріє про орден, який дозволить йому зробити вдалу шлюбну партію; історії знайомства зі Сторченком та його родиною й матримоніальні плани Василіси Кашпоровни підтримують його прагнення; втім, наклепи співслужбовця Курочки (це оповідач з гоголівського «оригіналу») стають на заваді його першому бажанню, а власні страхи – другому. Формально послідовне й точне відтворення гоголівського сюжету Колядою суперечить йому в найголовнішому моменті: сучасний драматург дописує фінал «Шпоньки». Замість відкритого гоголівського фіналу, штучної іронічної інтриги – «Между тем в голове тетушки созрел совершенно новый замысел, о котором узнаете в следующей главе» [18, с. 194] – Коляда прописує раптову смерть героя, що стала наслідком ночі жажливих снів про одруження (якого, зауважимо ще раз, колядівський Шпонька, на відміну від гоголівського, прагнув):

А утром Василиса Кашпоровна нашла Ивана Фёдоровича в его постели мёртвым.

Поголосила она, похоронив его, да и сама скоро отправилась в мир иной, не выдержав разлуки с любимым племянником.

Долго удивлялись все в округе: отчего это и он, и она, не болей вовсе, вдруг разом умерли.

Поудивлялись, поудивлялись, да и вскоре забыли: надо жить дальше.

Загадковість обірваного фіналу пародіюється (і це є за суттю пародія пародії) Колядою за допомогою «тривіальної» смерті, розв'язати загадку якої ніхто не прагне. Дія має бути завершеною – такою є вимога драматургічного жанру, як її усвідомлює і репрезентує Коляда. Такою є вимога й художнього світу Івана Шпоньки за Колядою, світу підкреслено театрального. Іронію гоголівського фіналу змінює ексцентрика фіналу колядівського: «побутовий» характерний жест переходить тут у буттєвий знак та «повертається», аби знову прийти

фазу «переходу». Отже, текст Коляди – активно полемічний, й об'єктом його «незадоволення» є реалістичне прочитання гоголівської повісті (йдеться про ту інтерпретаційну модель, що послідовно зближує гоголівського «Шпоньку» з «Мертвими душами» та «Одруженням»). Зрештою Коляда знаходить у творчості Гоголя інші «ключі» до історії Шпоньки – ними стають насамперед уривки драми з українського життя. Та більше – підґрунтям колядівського «Шпоньки» є «знижена» історія духовних пошуків самого Гоголя (аж до відчутних пародічних перегуків із «Вибраними місцями з листування із друзями»). Щодо мовної реальності п'єси Коляди, то тут визначальними стають категорії надлишкової цитатності, колажу. Гоголівський Іван Федорович – недорікуватий, не здатний оформити свої думки в слова, найвідвертіші його зізнання та самохарактеристики – це образи його «фінального» сну. Герой Коляди наразі «так любил вскрикивать красиво ни к селу, ни к городу, обращаясь непонятно к кому». Для драматурга ця здібність Шпоньки стає приводом змусити говорити свого героя цитатами з Гоголя, часто широко відомими (у той же спосіб спілкуються й персонажі сну Шпоньки). До прикладу:

ШПОНЬКА. Боже, куда я попал, куда?! Где я?! Как скучно жить на белом свете, господа! Где я? А?

ШПОНЬКА. Боже ж ты мой, какая провинциальность, куда нелёгкая меня занесла!

ГУСЫНЯ-НАТАЛЬЯ-ГРИГОРЬЕВНА. А ты знаешь, что у алжирского бея под носом шишка?

ГУСЫНЯ-МАРИЯ-ГРИГОРЬЕВНА. У Ивана Фёдоровича большие выразительные глаза табачного цвета и рот несколько похож на букву ижицу

Якщо звернути на те, що постачений гоголівськими словами Шпонька є оточеним персонажами, які раз за разом повторюють одну «генеральну» репліку й зазвичай цим обмежуються, то на такому тлі красномовство Шпоньки стає вдалим засобом комічного та знаком протиставлення оповідувального стилю повісті Гоголя і комедійного монологу Коляди. Натомість важливіше інше: колаж із прихованих і прямих цитат у Коляди зрештою зосереджується (шляхом повторів та тавтологій) на одному «запозиченому» монолозі Шпоньки (монолог цей відтворюється героєм двічі; ним, до речі, й завершується «участь» Івана Федоровича в п'єсі Коляди). Йдеться про риторичний виступ з гоголівських «Начерків з драми з української історії» «Вдохновенная, небесноухающая, чудесная ночь! Любишь ли ты меня?» (Коляла цитує цей монолог повністю, завершуючи його сентенцією «О, невозвратно всё, что ни есть в свете...»). У поєднанні з епіграфом до п'єси (ним

також став фрагмент з української драми – «Внутри рвет меня, все немило мне; ни земля, ни небо, ни всё, что вокруг меня») маємо у випадку цього цитування варіант агресивної адаптації, коли цитата полемізує з контекстом. Переміщення пафосного висловлювання Гоголя в жанр фарсу змінює заданий художній простір не лише повісті про Івана Федоровича Шпоньку (тут один і той самий сюжет відтворюється засобами різних видів мистецтв, тому зміна художнього простору передбачувана), але й «Драми з української історії». Будь-яке самостійне художнє висловлювання в світі, який вимагає адаптації (у тому числі й мистецької), для Коляди зводиться до того, що не може бути далі спрощеним (і тому є абсурдним) – зокрема, до цитати як найменшої одиниці тексту.

У випадку гоголівського циклу Ніколая Коляди маємо той тип парафразу, в якому надлишок відповідностей зрештою переходить у свою протилежність. Гоголівський текст Коляда водночас «увінчує» і «розвінчує» у цілковитій відповідності до карнавальної амбівалентності. Найважливішим, здається, для сучасного автора підкреслити подібність суб'єктів дії своїх п'єс до гоголівського оповідача як носіїв порогової свідомості. Якщо пародичний фактор у стосунках з гоголівським авантекстом у межах драматургії Коляди підготовлює ревізію культурного авантексту (яка наразі так і не відбувається), то парафраз тут визначається в категоріях осмислення передтексту в якості частини цілого та – що важливіше для діяльності уральського драматурга – усвідомлення своєї творчості як антитетичного доповнення «предтечі».

Гоголівський авантекст функціонує в межах новітньої російської драматургії – скатеринбурзької школи, зокрема – як спосіб кодування інформації та водночас як ключ до її розшифровки (тобто існує на правах інтертексту). Меншою мірою гоголівське слово в контексті творів Богаєва та Коляди постає в якості ігрового елемента (і навіть тоді воно слугує означенням жанрової модифікації, зокрема, фарсу). Ще менше «поява» гоголівського тексту в актуальній драмі стосується проблеми традиції та пам'яті жанру. Коли сучасний драматург використовує в своєму творі гоголівський, «чужий» сюжет, мотив, висловлювання (в широкому сенсі значення), то це означає присутність у тексті в першу чергу саме автора, що цитує, потім – читача, який має інтерпретувати «запозичення», а уже в останнє й не обов'язково – процитованого автора. (За такою конструкцією, як це не парадоксально звучить, ховається уявлення про цінність унікального висловлювання, а отже й сприймання автора як творця). «Запозичення» в контексті взаємодії авторських стратегій скатеринбурзьких

драматургів із гоголівським передтекстом апелює до загального культурного досвіду; умовно кажучи, до літератури, а не до реальності і так формує (знову ж таки вельми умовно назву це) ритуальний простір комунікації нової драми. Присутність у свідомості рецепієта класичного сюжету перетворює «оригінальні» висловлювання персонажів драми на певний ритуальний акт відтворення (ремейку у широкому смислі слова) уже існуючої реальності. У такий спосіб водночас означено виявляється й площина естетичної гри з каноном та простір відходу від міметичного потрактування мистецтва. Московська дослідниця сучасної драми Марія Громова підмічає щодо генезису російської драматургії 1990-х – початку 2000-х років: «У драматургії нової хвилі з'явилася тенденція шок-театру, одна з самих яскравих метафор якою – відчуття світу як божевільні, як вар'ятського життя» [21, с. 81]. У творчості сучасних драматургів зло і хаос, що їх вносить людина у світ, ототожнюються зі світом у його уявленні. Тож не дивно, що орієнтованих на сьогочасну реальність (у смислі більш широкому за «соціальність» чи «сьогодennя») авторів скатерин-бурзької школи «зацікавлюють» саме ті моменти гоголівського тексту й гоголівського міфу, які слугують матеріалом для міркувань про інфернальне. У такому сенсі гоголівський текст у сучасній драмі відповідає всім вимогам «нової театральності»: він мінімально візуалізований, його інтонації підкреслено інтимні та ідентифікаційні, епічна та драматургічна поетики тут гранично зближені. Аксиоматикою взаємодії сучасної драми з гоголівським спадком є художнє твердження про недоцільність пристосування чуттєво-інтелектуального інструментарію реального світу для моделювання світу інфернального; у нього – своя конкретика, суголосність з якою й додають модерні драматурги в естетичній світо-моделі Гоголя, а саме: у відчутті браку цільності та гармонії.

Література і примітки:

1. Богаєв послідовно містифікує історію написання «Башмачкіна». За словами драматурга, в 1998 році він потрапив до лікарні із запаленням середнього вуха; йому призначили ліжко, на котрому залишилася табличка від попереднього пацієнта «Башмачкін А. А.», який оглух після удару по голові. Драматургу почали снитися сни, в яких від допомагає Башмачкіну знайти втрачену шинель. «Історія ця позірне здається зловісною, якщо додати, що хвороба пана Богаєва сталася невдовзі після того, як він написав п'єсу «Мертві вуха». Сам автор (з тих часів напівоглухий) вважає, що це Гоголь покарав його за постмодерністські «вуха» (История написания пьесы «Акакий А. Башмачкин». Рассказывает Олег Богаев. – http://www.theatre.21creative.ru/-afisha_bogaev.html).

2. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 5 т. – М. : Издательство АН СССР, 1952. – Т. 3. – 502 с.

3. Липовецкий М. Перфомансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 89.

4. Пьесы без адреса // Станиславский. – 2008. – авг. (№ 22.)

5. Усі розглянуті в статті п'єси було оприлюднено у публікаціях чи читках або сценічних версіях та виставах. П'єси «Башмачкін» Богаєва та «Старосвітське кохання» Коляди я цитую за редакцією творів, уміщених у збірнику «Парфюмер и др. инсценированные персонажи» (М. : Корова-книги, 2008), «Коробочку» й «Івана Федоровича Шпоньку» Коляди – за авторською збіркою «Коробочка» (Екатеринбург, 2009), п'єсу Богаєва «Мертві вуха» – на правах рукопису.

6. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М. : Худ. лит., 1988. – 413 с.

7. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 15 т. – Л. : Наука, 1989. – Т. 4.

8. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Н. Топоров В. Н. – М. : Прогресс, 1995. – С. 259–367.

9. Лотман Ю. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 413–447.

10. На потенціал такої інтерпретації п'єси Богаєва звернув російський театральний критик Павло Руднев: Руднев П. Взрыв материи // Независимая газета. – 2008. – 30 сент. ; Руднев П. Страшное и сентиментальное // Новый мир. – 2003. – № 3. – С. 182–185.

11. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст / М. Вайскопф. – М. : РГГУ, 2002. – 686 с.

12. Не дивлячись на хронологічну розбіжність у десять років: п'єси написані у 1998, 2008, 2009 році відповідно. Додатково: п'єси «Старосвітські поміщики» і «Коробочка» – антерпризни, були створені спеціально для акторки Лії Ахеджакової.

13. За дописами в онлайнному щоденнику драматурга. – Режим доступу : <http://kolyadanik.livejournal.com/880112.html>.

14. Ямпольская Е. Редиска в стрелку / Е. Ямпольская // Новые известия. – 2000. – 3 февр.

15. Лейдерман Н. Л. Драматургия Николая Коляды: Критический очерк. – Екатеринбург : Колан, 1997.

16. Вербицкая Г. Я. Традиции поэтики А. П. Чехова в современной отечественной драматургии 80-х – 90-х годов (Пьесы Н. Коляды в чеховском контексте) / Г. Я. Вербицкая. – Уфа, 2002.

17. Mazurek H. Dramaturdy z Jekaterynburga: «szkola» Nikolaja Kolady. – Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2007.

18. Гоголь Н. В. Избранные произведения : в 2 т. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1.

19. Журчева О. В. Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века / О. В. Журчева. – Самара : Изд-во СГПУ, 2007.

20. Эпштейн М. Ирония стиля: Демоническое в образе России у Гоголя / М. Эпштейн // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 19. – С. 129–147.

21. Громова М. И. В поисках современной пьесы / М. И. Громова // Литература в школе. – 1996. – № 3. – С. 80–84.

Анотація

У статті йдеться про Гоголівські сюжети в творах Єкатеринбурзької школи новітньої драми, а саме Олега Богаєва та Ніколая Коляди. Гоголівський авантекст функціонує в межах новітньої російської драматургії – єкатеринбурзької школи, зокрема – як спосіб кодування інформації та водночас як ключ до її розшифровки (тобто існує на правах інтертексту).

Ключові слова: петербурзький текст, авантекст, інтертекст.

Аннотация

В статье речь идет о гоголевских сюжетах в произведениях Екатеринбургской школы новейшей драмы, а именно Олега Богаева и Николая Коляды. Гоголевский авантекст функционирует в пределах новейшей русской драматургии – екатеринбургской школы, в частности – как способ кодировки информации и в то же время как ключ к ее расшифровке (то есть существуют на правах интертекста).

Ключевые слова: петербургский текст, авантекст, интертекст.

Summary

The question about Gogol's plots in creative works of Ekaterinburg school of the newest drama, namely Oleg Bogaev and Nick Kolyada are explored in the article. Gogol avantekst functions within the limits of the newest Russian dramaturgy – Ekaterinburg school, in particular – as a method of coding of information and at the same time as a key to its decoding (that exists on rights for intertext).

Keywords: Petersburg text, avantext, intertext.