

А. П. Чехов розробляв структуру театральної п'єси, в якій поряд з текстом важливу роль відіграють паузи, уривчасті фрази, нескладні розмови, що приховують справжні почуття і думки героїв - елементи, що згодом дозволили Чехову створити знаменитий підтекст його п'єс. Її інсценування вимагає багатьох скорочень, вилучення близько двох третин тексту, що може привести до спотворення її основного змісту.

Здійснене дослідження дозволяє зробити такі **ВИСНОВКИ**.

Величезна пізнавальна сила драм А. П. Чехова для читача, для глядача безперечна, і перед театрами стоїть відповідальне завдання великого значення: знайти нові ключі до повного розкриття всіх «затаєних» в п'єсах Чехова великих і малих ідейних моментів, соціального змісту.

Таким чином, в основі поглядів Чехова-драматурга лежить відраза до сюжетної штучності, театральності і ефектів старого театру. На сцені усе повинно бути так само просто, як і в житті, — ось гасло А. П. Чехова драматурга-реаліста, вимогливого і чуйного художника. Ця обов'язкова простота зовсім не виключала, з точки зору Чехова, свіжості і оригінальності драматургічної форми. У одному з листів він заявляє: «Хто винайде нові кінці для п'єс, той винайде нову еру. Герой або одружуйся, або застрілюйся, іншого виходу немає!» [3, с. 46]. Про ці ж новаторські спрямування говорить його фраза: «Сюжет має бути новий, а фабула має бути відсутньою» [3, с. 51].

**Перспективи подальшого розвитку** ми вбачаємо у поглибленому вивченні низки актуальних питань: взаємодія сюжету та підтексту в п'єсах, своєрідність художнього миру драм А. П. Чехова.

#### **Література**

1. Берковский Н. Я. Литература и театр. Москва: Наука, 1969. 173 с.
2. Громов М. В. Чехов. Москва: Молодая гвардия, 1993. 398 с.
3. Чехов А. П. Повне зібрання творів і листів. Москва: Наука, 1976. Т. 2. 221 с.
4. Чехов А. П. Вибрані твори. Ленинград: Лениздат, 1974. 704 с.

#### **Брусиловская М.**

– студентка II курса англо-немецкого отделения филологического факультета Донбасского государственного педагогического университета

#### **Казаков И.**

– кандидат филологических наук, заведующий кафедрой русского языка и литературы Донбасского государственного педагогического университета

УДК 821.161.1'06

### **КОНЦЕПЦИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ БЫТИЯ И ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМА В ПОВЕСТИ**

### **В. ПЬЕЦУХА «НОВАЯ МОСКОВСКАЯ ФИЛОСОФИЯ»**

В статье доказывается, что постмодернистская интертекстуальность повести В. Пьецуха «Новая московская философия» превращается в концепцию интертекстуальности самого бытия, которое

становится вторичным по отношению к литературе и строится по тем принципам, сюжетам и схемам, которые ранее были воплощены в художественных текстах.

**Ключевые слова:** *постмодернизм, интертекстуальность, литературоцентризм.*

**Брусіловська М.**

– студентка II курсу англо-німецького відділення філологічного факультету Донбаського державного педагогічного університету

**Казаків І.**

– кандидат філологічних наук, завідувач кафедри російської мови та літератури Донбаського державного педагогічного університету

**КОНЦЕПЦІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ БУТТЯ ТА  
ЛІТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМУ В ПОВІСТІ  
В. П'ЄЦУХА «НОВА МОСКОВСЬКА ФІЛОСОФІЯ»**

У статті доводиться, що постмодерністська інтертекстуальність повісті В. П'єцуха «Нова московська філософія» перетворюється у концепцію інтертекстуальності самого буття, яке виявляється вторинним по відношенню до літератури та будується за принципами, сюжетами та схемами, які раніше були втілені в художніх текстах.

**Ключові слова:** *постмодернізм, інтертекстуальність, літературоцентризм.*

**Brusilovska M.**

– Bachelor's Degree Programme Student, Department of Philology (English and German Languages), Donbas State Teachers' Training University

**Kazakov I.**

– Candidate of Science (Linguistics), Associate Professor, Head of the Russian Language and Literature Department, Donbas State Teachers' Training University

**CONCEPT OF INTERTEXTUALITY OF BEING AND LITERATURE-  
CENTRISM IN THE STORY "NEW MOSCOW PHILOSOPHY" BY  
V. PIETSUKH**

The article proves that the postmodernist intertextuality of the story "New Moscow Philosophy" by V. Pietsukh turns into the concept of the intertextuality of being itself, which becomes secondary in relation to literature and is based on the principles, plots and schemes that were previously embodied in artistic texts.

**Key words:** *postmodernism, intertextuality, literary-centrism.*

**Постановка проблеми.** Интертекстуальность широко используется в произведениях русского постмодерна, в которых пародируются стилевые приемы, сюжеты, образы классической литературы. Тем самым разрушаются стереотипы, схемы и стандарты человеческого сознания и восприятия жизни. Постмодерн с недоверием относится к системам, претендующим на универсальное учение о бытии, он критически пересматривает все культурное наследие человечества. Вместе с тем постмодернистской поэтике свойственна постоянная готовность к самокритике и автоиронии. Игра с пратекстом, в результате, может привести к тому, что он неожиданно возводится на

пьедестал, и объектом пародии становится уже не «старый», а «новый» текст. В этом отношении показательна повесть русского писателя В. Пьецуха «Новая московская философия» (1989).

**Анализ последних публикаций.** Сразу после выхода в свет повесть В. Пьецуха вызвала оживленную дискуссию в литературоведческой среде. Позже были предприняты попытки соотнести произведения писателя с определенным литературным направлением. В. Пьецуха относили к «ироническому авангарду», «новой волне», «другой прозе» [4, с. 136–144] и даже к «жанру маразма» [см. 2]. Современное литературоведение рассматривает творчество В. Пьецуха в парадигме постмодернизма. Несмотря на то, что писатель, по сути, стоит у истоков формирования русского постмодернизма, его творчество находится на периферии исследовательского интереса. Показательно, что в учебном пособии И. С. Скоропановой «Русская постмодернистская проза» отсутствует анализ произведений В. Пьецуха, а его имя упоминается мимоходом [6, с. 350, 351]

**Целью** настоящей статьи является анализ интертекстуального поля «Новой московской философия» В. Пьецуха.

**Изложение основного материала.** События повести происходят в московской коммунальной квартире № 12 по Петроверигскому переулку; крохотную темную комнатку в ней занимает старушка Александра Сергеевна Пумпянская, бывшая владелица не только этой квартиры, но и всего дома. Загадочное исчезновение и одинокая смерть Александры Сергеевны растревожили мирно-рутинную жизнь ее соседей. Одни – старик Фондервякин, графоман-демагог Валенчик, Анна Олеговна Капитонова и слесарь Душкин – начинают борьбу за освободившуюся жилплощадь. Других – бывшего «афганца» дворника Чинарикова и фармаколога Белоцветова – случившееся подвигает на бытийственные споры о добре и зле, смысле жизни человека.

Подобный сюжет вполне годился бы для традиционного реалистического произведения, если бы повествование не было насквозь пропитано пародийными литературными аналогиями и реминисценциями, обязательными для постмодернистского текста. Анонимный повествователь с удовольствием цитирует «Пиковую даму», рассказывая о возникновении в квартире № 12 «привидения», которое, как выясняется в конце повести, было всего лишь проекцией фотографии отца Пумпянской [5, с. 191]. Появление участкового Рыбкина заставляет жильцов, готовых начать потасовку из-за дележа комнаты, замереть, подобно героям «Ревизора», в немой сцене: «... Фондервякин так и остался стоять с гусятницей в правой руке, на лице Душкина застыл боевой оскал, Чинариков замер в некой примирительной позе, поскольку он уже было собрался Фондервякина с Душкиным разнимать, и даже Петр, которому еще было рано побаиваться милиции, одну ножку опасно задержал под табуретом, а

другую опасно же вытянул вперед как бы для маленького батмана» [5, с. 256–257]. Описание комнаты Чинарикова, в которой находятся бюст Апухтина и портрет Хемингуэя, напоминает кабинет Евгения Онегина. Рассуждения Белоцветова о том, что «многого можно достичь, если просто-напросто объяснить людям, что гадить ближнему – занятие трудоемкое и частенько себе дороже, а не гадить – выгодно, весело и легко», – воспринимаются как пародийный отголосок теории разумного эгоизма «новых людей» Чернышевского [5, с. 263]. Аналогии, которые проводит тот же Белоцветов, между фазами жизни человека и этапами истории человечества являются иронической аллюзией предисловия к «Кромвелю» Гюго [5, с. 265]. С мыслями Ивана Карамазова о слезинке ребенка прямо соотносится вопрос Ивана Чинарикова: «Но сизари-то зачем болеют?» [5, с. 212]. Все повествование сконцентрировано вокруг «квартирного вопроса», который, как заметил еще Воланд, испортил москвичей.

Но больше всего аналогий возникает с «Преступлением и наказанием». Автор прямо соотносит свою повесть с романом Достоевского. Повествователь прибегает и к прямым цитатам [5, с. 165, с. 195, с. 233, с. 273], и к перекличке образов (Митя Началов – Родион Раскольников, Люба Голова – Соня Мармеладова, Фондервякин – Мармеладов, Пумпянская – Алена Ивановна, участковый Рыбкин – Порфирий Петрович; в конце повести появляется даже Петр Петрович Лужин), и к сюжетным ассоциациям (поминки Пумпянской – поминки Мармеладова; диалоги раскаявшегося Мити и Любы – диалоги Раскольникова и Сони). А вот как Пьецух описывает квартиру № 12: «внешние створки [двери. – М. Б., И. К.] выкрашены в подлоричневые»; «небольшое запылившееся окошко»; «зеркало ... замутившееся от времени»; «телефонный аппарат, в двух местах залатанный изоляцией»; «коридор ... узок, высок и темен, как расщелина в леднике», «два старых электрических счетчика и прохудившийся медный чайник» и т.п. [5, с. 171–172]. Такое обилие тропов с семантикой убогости и запущенности вполне соотносится с описанием комнаты семейства Мармеладовых.

Интертекстуальность повести Пьецуха преднамеренна: автор прибегает к такому количеству цитат, литературных ассоциаций и аллюзий, пытаясь разрешить вечный вопрос эстетики и литературоведения – вопрос о соотношении искусства и действительности, литературы и жизни. Представляя происшедшее в квартире № 12 как действительную жизненную историю, повествователь постоянно сопоставляет «литературный», петербургский вариант трагедии и «реальный», московский.

Как и в «Преступлении и наказании», в «Новой московской философии» происходит не столько столкновение характеров, сколько столкновение мировоззрений. Каждый из жильцов двенадцатой квартиры является носителем какой-либо идеи, комплекс которых и

составляет в итоге новую московскую философию. Вот некоторые из основных ее положений: «А хоть бы и чуланчик...все равно дай сюда!», «Ради расширения метража можно и голову проломить» (Анна Олеговна) [5, с. 180, с. 279], «Только давайте без демагогии! А то совесть какую-то приплели...» (Митя Началов) [5, 188], «Я ее [комнату. – М. Б., И. К.] требую не потому, что она мне нужна, а из принципа, чтобы этой интеллигенции досадить» (слесарь Душкин) [5, с. 256].

В основе новой московской философии лежит принцип «каждый за себя», разъединяющий людей, души которых разъедает проказа равнодушия и стяжательства. Пьецух рисует мир, в котором тело умершей старушки может больше суток находиться на скамейке в центре Москвы и не вызвать ни у кого ни сострадания, ни даже любопытства; мир, в котором даже дети убеждены, что «главное в жизни – это знать, где что лежит» [5, с. 232], а не правда, совесть и любовь, как наивно полагает Белоцветов.

Именно Белоцветов пытается противостоять человеческой подлости. Он утверждает, что зло трансцендентально и противоестественно изначально доброй природе человека. Фармаколог-идеалист не только всерьез говорит о медикаментозном способе борьбы со злом, но и сам, стремясь изжить стойкий порок литературных персонажей XIX века, пытается преодолеть пропасть, разделяющую слово и дело. Но попытка Белоцветова вступить за пожилого человека заканчивается избиением заступника. Когда же Белоцветов объяснит причину своего поступка Юлии Голове («Вот я решил третьего дня, что буду вгрызаться в любое зло, в каком бы виде оно мне не встретилось, – и вгрызаюсь!..»), та холодно посмотрит на него и скажет: «Теперь я понимаю, почему вы живете холостяком» [5, с. 237]. При всем благородстве своей философии Белоцветов не дотягивает не только до Дон Кихота, но и до Рудина.

Рассуждения и поступки фармаколога окрашены авторской иронией: слишком уж они наивны и далеки от жизни, что и позволяет юному акселерату Началову веско заявить Белоцветову: «Жизнь это одно, а философия – это совсем другое» [5, с. 230]. Не случайно все доводы Белоцветова легко разрушаются в спорах с дворником Чинариковым – человеком, который прошел через войну в Афганистане, хорошо узнал неприглядную изнанку жизни и пришел к выводу о том, что «бессмысленного зла в природе предостаточно, а добра вообще никакого нет» [5, с. 212].

Несмотря на то, что Белоцветов и Чинариков отстаивают диаметрально противоположные точки зрения, споры их носят какой-то вялотекущий, перманентный характер, они лишены остроты и накала споров героев Достоевского. Автор посмеивается над своими доморощенными философами, в спорах которых так никогда и не родится истина, а если и родится, то ее резонанс не выйдет дальше

кухни коммунальной квартиры.

В других героях повести также нет тех страстей и концептуальных идей, которые терзали души персонажей «Преступления и наказания». Если Родион Раскольников совершает свое преступление, стремясь осчастливить своей деятельностью других людей и желая доказать, что он не «тварь дрожащая», то Дмитрий Началов хотел только подшутить над Пумпянской. Он не планировал убийство и не ожидал, что вид созданного им «привидения» приведет старушку к гибели. А сама Пумпянская уж и вовсе не похожа на Алену Ивановну. Старуха-процентщица в романе Достоевского превращается в настоящий символ страшного мира, а Александра Сергеевна «представляла собой махонькую интеллигентную старушку с худым лицом, очень опрятную, вообще источавшую впечатление приятно пахнувшей новизны» [5, с. 168–169]. Да и нет у Пумпянской ни денег, ни власти, и живет она, как будто въехав в «хоромы» Раскольникова, в маленькой и темной комнатухе, которую соседи называют чуланчиком. С Аленой Ивановной ее сближает, помимо преклонного возраста, лишь то, что и она «могла возбуждать в соседях рудиментарную классовую неприязнь, поскольку, как ни крути, а она была природной хозяйкой двенадцатой квартиры... Куйбышев она называла Самарой, по подозрениям, не признавала новую орфографию и однажды сказала про Николашку Кровавого – государь» [5, с. 173].

Как ни страшен и безобразен был тот мир, который изобразил Достоевский, этот мир, по крайней мере, формировал ярких и сильных людей. Современная же действительность изображена Пьецухом как жалкая пародия на ее литературный «эквивалент» – и, в результате, лишь отдаленным подобием Порфирия Петровича становится участковый Рыбкин; Фондервякин, ждущий смерти Пумпянской, похож на Мармеладова только тем, что «не дурак выпить» [5, с. 258]; а Люба, по замечанию самого автора, «не только не Соня, но даже до такой степени в этой истории не приметна, – точно ее и нет» [5, с. 258]. Вывод повествователя грустно-ироничен: «...настоящая история будет попроще и пожиже санкт-петербургского варианта... Уже нет того надрыва в характерах и разгула личного чувства, той скрупулезности бытия и саднящей углубленности мысли, из которой рождаются величественные безобразия, – все как-то квело, несмело, обыкновенно» [5, с. 258]. Нет места наполеоновской идее в новой московской философии – слишком велика эта идея, не помещается на прокрустовом ложе выхолощенной жизни. И если идеалист Белоцветов усматривает в произошедшем с Пумпянской нечто трансцендентальное, новый «тур противоборства добра и зла», то прагматик Чинариков утверждает, что все намного проще и пошлее [5, с. 262].

Все повествование, в конечном счете, превращается в своеобразное художественное доказательство знаменитого тезиса

Р. Барта «мир как текст». При этом первоисточником оказывается именно текст («...не исключено, что слово-то и было вначале, что все впоследствии по писаному-то и пошло» [5, с. 274–275]), а жизнь становится жалкой производной от литературы. «И это неудивительно, иронично полемизирует автор с традиционным представлением об искусстве как о форме отражения действительности, – потому что художественное есть правило, а жизненное – частные случаи из него» [5, с. 259].

**Выводы.** Как видим, интертекстуальность «Новой московской философии» перерастает в концепцию литературоцентризма и интертекстуальности самого бытия, которое, как следует из повести, вторично по отношению к литературе и строится по принципам, сюжетам и схемам, запечатленным прежде в художественных текстах.

#### **Литература**

1. Горностаева С. А. Проблема литературоцентризма в повести В. А. Пьецуха «Новая московская философия». *Национальный стиль русской литературной классики*. Москва: МГПУ, 2017. С. 33–41.

2. Етоев А. А. Ты научил грамоте эфиопа, товарищ литературный критик? Заметки о литературных войнах и писателе Вячеславе Пьецухе. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/a-ty-nauchil-efiopa/dossier\\_7090/](http://www.litkarta.ru/dossier/a-ty-nauchil-efiopa/dossier_7090/) (дата обращения: 16.06.2019).

3. Курицын В. К ситуации постмодернизма. *Новое литературное обозрение*. 1994. № 11. С. 197–223.

4. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80–х – начала 90–х годов XX века. Минск, 1998. 231 с.

5. Пьецух В. А. Новая московская философия: Хроника и рассказы. Москва: Московский рабочий, 1989. 336 с.

6. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. Москва: Флинта, Наука, 2001. 608 с.