

О.Ю. БАГДАСАРЯН

*(Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург, Россия)*

УДК 82-29
ББК Ч426.83

АВТОРИЗИРОВАННАЯ ТРАНСГРЕССИЯ: ВТОРИЧНЫЙ ТЕКСТ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ (С. КУЗНЕЦОВ, О. БОГАЕВ «НЕТ ПОВЕСТИ ПЕЧАЛЬНЕЕ НА СВЕТЕ», КЛИМ «DJULIA END ROMEO»)¹

Аннотация. В статье на материале современной литературы рассматривается проблема вторичных текстов, анализируются разные стратегии создания перифразов классического сюжета. Показано, как осуществляемые вторичными текстами культурная ревизия парадоксальным образом соединяет утверждение авторитетности пра-текста и его разрушение («преодоление»).

Ключевые слова: современная драматургия, вторичная переработка, ремейк, культурная ревизия, трансгрессия, Шекспир, «Ромео и Джульетта».

Под вторичными текстами в современном литературоведении подразумевается «произведение, являющееся результатом переработки классического (другого) текста»² (Черняк М.). «Образцы» (или варианты) такой вторичной переработки широко представлены в современной драматургии. Это «Чайка» К. Костенко, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова и В. Забалуева, «Имаго» М. Курочкина, «Фирсиада» В. Леванова, «На доньшке» И. Шприца, «Гамлет 2» Неболита, «Коробочка», «Старосветские помещики» и некоторые др. пьесы Н. Коляды и его учеников.

Исследователи пытаются определить своеобразие вторичных форм, рассматривая их как специфический вариант «художественно-го перевода», как «практику повторного воспроизведения», как «присвоение», особый случай интертекстуальности, как один из вариантов культурной «ревизии» сюжетов, образов, форм и жанров, «вес» которых слишком велик и т.д. и т.д. В сущности же, любой вопрос, так или иначе касающийся феномена вторичных текстов, приводит к

¹ Статья подготовлена в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6).

² Черняк В.Д., Черняк М.А. Базовые понятия массовой литературы. – СПб, 2009. С. 27

дискуссии о том, какие функции в истории культуры закреплены за ним: являются ли вторичные тексты способом «стирания памяти» или ее «актуализации»? Ностальгичны или нигилистичны они по своей природе?

Одним из вариантов такой – довольно прямолинейной – «культурной ревизии» является пьеса С. Кузнецова и О. Богаева «Нет повести печальнее на свете» (1995–1997), в которой шекспировский сюжет «разыгрывается» в городе Урюпинске. Город этот очевидно интересует авторов не сам по себе и даже не как некое типическое пространство, расширяющееся до образа всей России, а как очень условная метафора провинциальности, недалекости, которая поддерживается общим для всех героев пацанским дискурсом – с редкими вкраплениями более или менее внятной литературной речи:

ВАСЯ. Ну че, еще накатим? (Звонок повторяется.)

РОЗА. Гоблин пришел! (Жюли) Иди, встречай!

ЛОРИК. Я открою. (Уходит в прихожую. Щелкает замок. Хлопает дверь. Входят ГОБЛИН с букетом цветов и РОМА с бутылкой шампанского.)

ВАСЯ. (Жюли) Это че, твой хахарь? (Икает несколько раз.)

ЛОРИК. Все! Васюте больше не наливаем!

ГОБЛИН. Ну что, Жюлька, за уши тянуть будем?..³

Диссонанс между цитатным возвышенным названием пьесы «Нет повести печальнее на свете» и стихией языка, в которую читатель сразу же попадает, – обнаруживает явное намерение авторов травестировать шекспировский сюжет. Травестирование затрагивает не только пространственно-временную транспозицию и речь героев, но и систему персонажей (список действующих лиц выглядит как пародийный: так, «две равно уважаемых семьи» у современных драматургов заменены на Маньковых и Копыловых, Ромео и Джульетта – на Ромку и Жулю, Лоренцо – на Лорика, студента мединститута, Меркуцио – на Гоблина, Герцог (Князь) – на Участкового и т.д.).

Общий характер драматического действия нарочито снижен: причина вражды двух семей, никак не обозначенная у Шекспира, здесь нелепо-абсурдна: Копылова, маникюрша из городской парикмахерской, во время процедуры случайно отрезала Маньковой палец, что и стало причиной раздора «кланов».

³ Здесь и далее текст пьесы цитируется по: Кузнецов С., Богаев О. Нет повести печальнее на свете... // URL: <http://lib.ru/ZHURNAL/KUZNECOW/powest.txt>.

В целом драматурги сохраняют общую последовательность сцен классического текста, но избавляют историю от неразрешимости ситуаций, крайности выражения страстей и ощущения неоправданности содеянного. Никто не умирает («дублеры» Тибальта и Меркуцио подрались, но никто не погиб), у Ромы нет соперника. Он Ромео и Парис в одном лице: именно его прочит в женихи отец Джульетты, чтобы как следует насолить врагу (что, конечно, сразу же напоминает о горинской «Чуме на оба ваши дома»):

КОПЫЛОВ. Чего она закрылась? Не врубаюсь! Такая девка (показывает), бляха-муха... Скорей бы, что ли, замуж ее выдать... Да кто возьмет такую, без мозгов? Такую и врагу не пожелаешь! А если мужа поискать среди врагов?... Для этой цели мне как раз Маньков подходит... Его не жалко... Чтоб он сдох!..

Все действия героев в пьесе современных драматургов на фоне шекспировского сюжета ощущаются как мелкие, им недостает окончательности и масштабности: Ромка влюбляется в Жюли, но не настолько, чтобы жениться; ссора Васи и Гоблина («новых» Тибальта и Меркуцио) изображена как обычная пацанская драка – вместо неоправданности смерти тут «вырубил»; Джулька, узнав, что ее хотят выдать замуж, не смерти ищет, а выпрашивает снотворное у студента-медика Лорика – чтоб хоть ненадолго забыться. В финале Рома, глядя на бездыханную, якобы погибшую во цвете лет Джульетту, размышляет о том, что, может, все и к лучшему, ведь женитьба явно была бы нехвата – они такие разные... В итоге все происходящее вовсе не ощущается как трагическое, а выглядит, скорее, как недоразумение. В пьесе иной источник драматизма.

Современная версия трагедии у Богаева-Кузнецова существует в режиме постоянного соотнесения с текстом «оригинала». О пьесе Шекспира напоминает, во-первых, сюжетная канва и интрига с двумя разлученными из-за родительской вражды влюбленными, а, во-вторых, «чистый» текст, звучащий как аккомпанемент на разных стадиях развития действия. Звучание оригинального текста введено в пьесу просто: герои, включая радио, периодически натываются на транслируемый радиоспектакль «Ромео и Джульетта». Благодаря звучанию классического текста «несоответствие» происходящих событий своему высокому прообразу ощущается с каждой сценой все острее, накапливается к финалу и обнаруживает истинный конфликт пьесы. Драматичной в итоге оказывается не рассказанная история Ромы и Жюли, а зияние между первичным текстом и пародийным ремейком, вернее,

между способами, которые эпохи / культуры используют для «само-описания». Шекспировские возвышенность и лиризм отторгнуты, по Богаеву и Кузнецову, «заземленной», грубо прямолинейной, «пацанствующей» современностью. Нынешнее мировидение по сравнению с «классическим» ощущается как ущербное. Восполнением этой ущербности в какой-то степени становится финал пьесы. Рядом с урюпинским Ромой возникает шекспировский Ромео, чтобы завершить сюжет и умереть рядом с Джульеттой. Рома воспринимает эту фигуру как «фантазм», а остальные герои вообще ее не замечают.

В целом концепция драматургов довольно проста и может быть определена как критическая по отношению к современности. «Обличительный» пафос усиливается еще и позицией имплицитного адресата-зрителя, который предположительно испытывает ностальгию по классическому тексту. Именно зрителю предназначается тот – невидимый никому из персонажей – Ромео, который должен умереть, и с которым читатель должен сравнить самозваного современного Ромео-Рому (не в пользу последнего, конечно же).

Таким образом, ремейк – при всей своей свободе обращения с прототекстом и общем травестийном характере – читается, конечно, как ностальгическое подтверждение / утверждение незыблемости оригинала, его авторитетности. Эта тоска по классическому дискурсу выливается в эпилог, плохо стилизованный под шекспировский ямб. Наивное авторское слово, корявость которого будто бы соединяет языковую некомпетентность героев пьесы и стремление к возвышенности речи, апеллирует к представлениям о высоте шекспировских страстей и указывает на возникший между временами «завор»:

Да, и в наши дни не меньше страсти,
Почему-то только меньше в них любви...

Подобная стратегия создания вторичного текста довольно часто используется. На диссонансе между узнаваемостью классического сюжета, семантическим ореолом шекспировского ритма и блатным дискурсом построено, например, стихотворение В. Строчкова «Для протокола», которое представляет собой пересказ в духе разборок 1990-х гг. фильма «Гамлет» – так, как он видится оперуполномоченному Шекснину.

Герой Строчкова выражает неверие в возможность подобных сюжетов – вернее, количество трупов и лужи крови оперуполномоченного не удивляют, но смущает «мотивировка» – страсти, которые привели все в движение:

*На месте происшествия нашли
шесть трупов, яд, ножи и лужи крови.*

*А документов ни у одного
не оказалось. Так что все кликухи
записаны с горацевых слов,
а многие по делу эпизоды
и фигуранты отдают туфтой,
как будто шиты из другого дела,
и требуют еще оперативной
проверки.*

*Но означенный Гораций
божится и в натуре зуб дает
в правдивости им данных показаний
и говорит, что в мире есть такое,
что и не снилось нашим операм.*

Я думаю, он гонит.⁴

Диегетическая реальность, если пользоваться словами Ж. Жетта, представлена здесь как недиегетическая. Этот вариант металеписа создает трагикомический эффект и выражает и авторскую иронию по поводу сознания современного человека, картина мира которого ограничена своими, очень узкими представлениями о возможных человеческих мотивах, и в то же время – сочувствие к нему, поскольку эта картина мира, пожалуй, страшнее размаха шекспировских кровавых страстей – именно потому, что лишена возвышенных мотивировок.

Как мы уже отмечали, стратегия переделки, основанная на столкновении оригинала и ремейка, – одна из самых распространенных. Иной, более сложный вариант «перечтения» классического текста в современной драматургии представлен творчеством Клима (Владимира Клименко) – театрального практика, режиссера, драматурга, ученика А. Эфроса и А. Васильева. О театре Клима говорят как о «шаманствующем», «расслаивающемся», «рассеянном», к нему чаще, чем к другим, применяют эпитеты «постнеклассический», «постдраматический».

Драматургическое творчество Клима полностью строится на перифразах известных сюжетов. Повтор осознается Климом как един-

⁴ Строчков В. Наречия и обстоятельства. – М., 2006. С. 175–176.

ственно возможная форма существования драматургического и театрального текста:

*оставьтЕ
все сказано давнО
теперь лишь повторяЕм
и так во всеМ
да да во всеМ
все было в страсти и любви менялись лишь актеры в театре этом
БОга⁵.*

При этом драматург избегает однозначных определений: он не считает свои перифразы ни разрывом с классикой, ни диалогом с ней. Для него это «вопросы осознания канона, выяснения его и поиск свободы в нем»⁶, то есть процесс, направленный не на ревизию современности, не на переосмысление классического текста путем помещения его в новый социальный и культурный опыт, а на рефлексию процесса чтения, текст – и смыслопорождения.

В пьесе Клим сюжет о двух влюбленных помещен в мощное интертекстуальное и мифологическое поле, настолько сильное, что история Ромео и Джульетты, обрастая аналогиями, множится и расслаивается. Имя, реплика, поворот событий вызывают целую цепочку ассоциаций и воспоминаний, которые фиксируются в тексте и создают ощущение почти хаотического нагромождения элементов. В «Djulia end Romeo» Парис – это и Шекспировский Парис, жених Джульетты, выбранный для нее отцом, но он же и греческий Парис, с именем которого связана Троянская война. В прологе герой охарактеризован то как змей, который «являсь из преисподней права на деву предьявил», то как Дракон, которого держит на веревочке принцесса-Джульетта с картины Учелло:

*стоит Джульетта
ЗмИй
на веревочке ПарИс
Ромео на конЕ
я пошутИл
и да и нЕт*

⁵ Текст цитируется по: *Клим. Djulia end Romeo* // URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klim>

⁶ Цитата по: *Капустина Л.Б. Театр бытийствующего человека* // Totallogy – XXI. Постнеклассичні дослідження: журнал ЦГО НАН України. – Київ, 2007. С. 352–388.

Смертельный раздор Монтекки и Капулетти интерпретируется Хором как продолжение братоубийства, начатого Каином, а все последующие смерти – Тибальта и Меркуцио, Ромео и Джульетты – в связи с этой мифологической логикой парадоксально читаются как роднение через убийство (Тибальта и Меркуцио в пьесе Клима хоронят вместе, боясь разлучить).

Любовь Ромео и Джульетты воспринимается как еще один случай нарушения запрета, и восходит к сюжету Адама и Евы:

*сАд
нОчь
балжОн
запрЕт
познАли
были изгнаны из Рая*

Претензия Париса на Джульетту читается в сказочном ключе – как кража принцессы Драконом, поразить которого должен рыцарь (Ромео).

Ассоциации вызывают даже герои и эпизоды вполне окказиональные. Так, в первой сцене между слугами Самсоном и Абрамом начинается спор, отсылающий, очевидно, к сюжету Иакова и Рахили (Абрам настаивает на том, что Самсон, несмотря на взаимность со стороны его младшей дочери Рахили, должен жениться на старшей).

Каждый герой и каждый поворот сюжета у Клима «мифологически» подтверждаются, приводя к тому, что история Ромео и Джульетты начинает восприниматься как очередное возвращение некоего общего пра-текста культуры. Собственно, свои парафразы Клим и осознает как «Возвращение, всегда Возвращение, возвращение во Время ОНО, в миф, к «не я», то есть к истинному самому себе»⁷.

Однако мифологическое прочтение «прототекста» у Клима осложнено сильным авторефлексивным планом. Большинство аналогий, возникающих в связи с развитием сюжета или образами героев, призрачны, условны. Начиная свой пролог с истории Адама и Евы, автор указывает на случайность своих ассоциаций, их необязательность («да так, я пошутил»). У Шекспира пролог «предсказывает» историю, которая будет разыграна перед зрителем, у Клима Хор в прологе предугадывает не столько историю (она ведь известна),

⁷ На вопросы «Петербургского театрального журнала» отвечают... // Петербургский театральный журнал. – 2006. – № 45 // URL: <http://ptzh.theatre.ru/2006/45/6/>.

сколько возможные ассоциации зрителя-читателя – возможные, но не обязательные:

*на что я намекаю
так
слова
сказать я должен что-то что потом возможно вспомнится слу-
чайно.*

Масса впечатлений, аллюзий и ассоциативных связей, которые могут быть «вчитаны» в произведение воспринимающим сознанием, у Клима становятся частью текста, входят в структуру образа. Парис, памятуя о своих прошлых проступках, смерть Джульетты называет «мстью Геры», а Лоренцо в появлении Париса видит предзнаменования гибельного сюжета:

*поверь Парис ты только знак
явился значит будут Трои брать
а в жертву
придется Ифигению принести
прости я пошутил*

В итоге перифраз Клима как будто бы «фиксирует» процесс художественной рецепции оригинала, проявляет механизм создания вторичного текста как «активного чтения» (где автор выступает не только в роли пишущего, но в первую очередь является «читателем первоисточника»).

Однако случайность и непреднамеренность ассоциирования в пьесе Клима сочетается с весьма внимательным отношением к прототексту.

В «Джульетте и Ромео» все время анонсируется значительность и устойчивость «первоисточника», драматически обыгрывается верность оригиналу. Первостепенность прототекста перестает быть эстетической установкой автора и превращается в проблему героев – то есть в часть художественного мира. Так, первая сцена пьесы представляет собой «остановленную» экспозицию, поскольку не хватает одного героя, который «по уставу» нужен для того, чтобы запустить действие. При этом канонический текст выглядит не просто как «установленный свод правил», но и как воинский устав, за нарушение которого положено наказание:

КАПИТАН. вы чтО
 ублюдки хотите на губУ
 вы почемУ
 не начали спектАкль
 ГЕОРГИЙ. Абрама нЕт
 КАПИТАН. кого-когО
 ГЕОРГИЙ. АбрАма
 КАПИТАН. АбрАма
 ГЕОРГИЙ. АбрАма
 КАПИТАН. причем АбрАм
 какой АбрАм
 ГЕОРГИЙ. здесь так напИсано
 КАПИТАН. где здЕсь
 что значит здЕсь
 ГЕОРГИЙ. в устАве
 Георгий и СамсОн
 Абрама ждУт
 КАПИТАН. ты что СамсОн
 ГЕОРГИЙ. нет я ГеОргий

Развитие действия пьесы сопровождается комментариями героев и автора, всячески подчеркивающими предопределенность драматического действия, его связанный обязательствами перед классиками, несвободный характер:

БРАТ ЛОРЕНЦО. мой Боже страшно как
 надежда возродИлась
 чтоб с новой силой умерЕть
 ...
 наверно нужно объявить антраКт
 но как потом начАть
 дом ведь готовится к похоронАм
 ...
 на сцену здесь выходят музыкАнты
 у Шекспира так написано канОн
 ...

В целом создается впечатление, что текст будто бы препятствует определенному классическим сюжетом течению: то спектакль не может начаться, потому что не подошел еще нужный персонаж, то Ромео не желает просыпаться, и, значит, Бальтазар не может сообщить ему о смерти Джульетты, а пьеса – вследствие этой ретардации – не может перейти к следующей сцене. Это преодоление и сопротивление оригиналу – при тщательном следовании ему – чувству-

ется и на уровне графики текста, и на уровне ритмико-интонационном. Сама форма текста оказывается для читателя затрудненной, дает ощущение чтения с «помехами», вызывает возмущение, над которым иронизирует в предисловии автор, спрашивая читателя: «Ну что, уже привыкли?». Ритм пьесы в основе своей ориентирован на пятистопный шекспировский ямб, но сбивчивость его, невыдержанность, неровность строк действительно требуют привыкания. Парадоксальность же смоделированной художественной ситуации в том, что это привыкание к уже знакомому.

Затрудненный процесс письма по следам другого текста резонирует и в расщепленной фигуре автора-интерпретатора, с одной стороны, мечтающего о свободе переписывания (о том, чтобы история превратилась в «пойди туда – не знаю сам куда за тридевять земель»), но вынужденного играть заданные каноном роли: Хора, Лоренцо, Аптекаря («чуть не забыл, аптекарь тоже я!»). Автор выглядит как инициировавший письмо (взялся сочинить пьесу), он начинает историю прологом (Хор), и его же поведение предопределяет финал – он и косвенный убийца Джульетты (Лоренцо), и отравитель Ромео (Аптекарь). Такая структура, где автор становится «персонажем» и даже не одним, а герои произведения периодически осознают себя актерами, разыгрывающими «канон», создает игровой эффект, выявляющий «своей интенсивностью значимость того предела, который все время переступается», то есть «подвижной, но священной границы между мирами»⁸. Однако эффект металеписа, описанный Женеттом, здесь усложняется, поскольку высвечивает не только предел между художественной и нехудожественной реальностью, но проблематизирует границу между первичным и вторичным текстом, между результатом и процессом письма, между готовым текстом и текстом становящимся.

Подведем итоги. Тексты Богаева-Кузнецова и Клима – две разные стратегии создания драматургических «перифразов» известного классического сюжета. В первой пьесе разрушение, травестирирование оригинального текста служит способом утверждения его авторитетности, это очевидно ностальгическая стратегия вторичной переработки.

Стратегия Клима кажется нам более сложной. Его пьеса – перифраз, осознающий свою вторичность, сохраняющий в окончательном тексте «следы генетической формирующей деятельности автора» (Зенкин) по переписыванию / перечтению / преодолению оригина-

⁸ Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Тт. 1–2. – М., 1998. С. 245.

ла. При этом «первоисточник» понимается как миф, пра-текст, границы которого размыты и бесконечно отодвинуты, это действительно опыт-предел, который не может быть трансgressирован и преодолен. Такую специфическую работу культурной памяти Л. Хатчен называет «повторением без копирования», «авторизированной трансgressией». В ней актуализация и забвение прототекста оказываются сплетены воедино в практике повторения.