

Ольга Багдасарян

Вторичные формы в современной драматургии:
стратегии трансформации классики
(«Чтение карты наощупь» Д. Бавильского —
«Вишневый сад продан?» Н. Искренко)¹

В отечественном литературоведении до сих пор нет более или менее принятого определения «вторичных текстов», лишь недавно упоминание этого понятия по отношению к литературе (не к лингвистике, в которой категория вторичности разрабатывается уже в течение многих лет²) появилось в книге С. Чуприна «Русская литература. Жизнь по понятиям» и составленном В. и М. Черняк словаре «Массовая литература»³. В обоих случаях небольшие словарные статьи стали ответом на «запрос» современной ситуации: речь в них идет о ремейках, приквелах, сиквелах, комиксах, фанфиках и проч.

Вместе с тем, вторичные тексты — явление для культуры далеко не новое.⁴ По наблюдениям М. Гаспарова, вся литера-

© TSQ № 44. Spring 2013. © Olga Bagdasaryan, 2013.

¹ Доклад подготовлен 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 См., к примеру, докторские диссертации Вербицкой М. В. «Теория вторичных текстов» (М., 2000), Ионовой С. В. «Аппроксимация содержания вторичных текстов» (М., 2006).

³ Чуприн С. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. — М.: Время, 2007; Черняк В. Д., Черняк М. А. Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник. СПб: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2009

⁴ Более того, некоторые феномены повторительности в искусстве неплохо проанализированы — особенно это касается традиционных для национальных культур вторичных форм. Так, существует целый ряд исследований, посвященных традиции создания текстов на основе других текстов:

тура традиционалистской эпохи — «с древнегреческих времен до конца XVIII в.» — была «культурой перечтения», культура же «первочтения» началась с эпохи романтизма — и декларировала независимость, оригинальность и «свежесть чтения» как идеал восприятия⁵. Искусство и философия XX века предельно проблематизировали ситуацию «вторичности» и фактически ввели разговор о вторичных формах в контекст длительных дискуссий о повторениях, лежащих в основании литературного письма.

В русской драматургии XX в. использование чужих сюжетов, создание произведений «по мотивам», вариаций на известные темы для некоторых писателей стало важнейшим способом собственного художественного высказывания, реализующим индивидуально-авторское понимание истории и представление о том, как осуществляется работа культурной памяти (см. драматургическое творчество И. Анненского — «восполнение» утраченных пьес Еврипида, написанные по «чужим сюжетам» драматические сказки Е. Шварца, «театральные фантазии» Григория Горина, а также пьесы Э. Радзинского и др.).

Так, если говорить о второй половине XX века, то наиболее последовательно авторское понимание «повтора» как основы творчества и истории выразил Г. Горин, в своих драматургических текстах практически постоянно апеллировавший к известным литературным и историческим сюжетам и именам (как «свернутым микросюжетам»). Собственно свой импульс «переписывания» Горин осознает как эпизод в веренице

характерных для восточной литературы «назире» («поэтических ответов») или актуальных для культуры Китая «шуай гу» (подражания древности). И та и другая форма через повторение создавали «символический образ соответствия», утверждали категорию постоянства как прообраза Вечности. См.: Серова С. А. «Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока». М., 1999; исследования Е. Э. Бертельса, З. Н. Ворожейкиной о литературе Средневекового Ирана и др. работы.

⁵ См. Гаспаров М. Л. Первочтение и перечтение: к тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Третьи тыняновские чтения. — Рига: Зинатне, 1988. — С. 15—28.

«перечтений», которые переживают наиболее важные для человечества сюжеты и герои (достаточно для этого рассмотреть развернутые заголовки горинских пьес — см., например, подзаголовки к «Кину IV»: «по мотивам пьесы Ж.-П. Сартра, написанной по мотивам пьесы А. Дюма, созданной по мотивам пьесы Теолона и Курси, сочиненной на основании фактов и слухов о жизни и смерти великого английского актера Эдмунда Кина»⁶).

В течение многих лет настойчиво и последовательно реализует идею перифраза классики современный автор Клим, обозначая свою театральную и драматургическую работу как «осознание канона, выяснения его и поиск свободы в нем»⁷. При этом «первоисточник» понимается как миф, пра-текст, границы которого размыты и бесконечно отодвинуты.

Однако случившийся в русской драматургии в 1990 — 2000-ые годы всплеск вторичных форм (см. «Башмачкин» О. Богаева, «Анна Каренина-2» О. Шишкина, «На доньшке» И. Шприца, «Смерть Ильи Ильича» М. Угарова, «„Чайка“ А. П. Чехова (remix)» К.Костенко, «Гамлет. Версия» и «Чайка» Б. Акунина, «Алексей Каренин» В. Сигарева, «Имаго» М. Курочкина, «Воскресенье. Супер» братьев Пресняковых, «Гамлет и Джульетта» Ю. Бархтатова, «Нет повести печальнее на свете» С. Кузнецова и О. Богаева и мн. мн. др.) свидетельствует о том, что «вторичные тексты» стали актуальным для современности способом культурного производства, действительно соотносимым с популярной в современной киноиндустрии практикой ремейка, почему литературная критика и начала использовать это слово для обозначения всех разнообразных способов «переписывания» классических текстов. Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI вв.⁸, суммирующий и описывающий наиболее заметные тенденции последних лет, определяет ремейк как «переложение

⁶ Горин Г. И. Театр Григория Горина. Пьесы. — Екатеринбург: У-Фактория, 2001. — С. 456.

⁷ Цитата по: Капустина Л. Б. Театр бытийствующего человека // Totalloquy — XXI. Постнеклассичні дослідження: журнал ЦГО НАН України. — Київ, 2007. — С. 352—388.

ние, пересказ, который превращается из элемента текста в основной принцип его конструкции и ориентирует читателя на узнавание / неприятие классического сюжета в новых декорациях, представляет собой тип радикального, провоцирующего замещения: в старую форму культурной памяти привносится новое содержание»⁹. Механизм работы вторичного текста со своим «оригиналом» описывается исследователями как превращение «многомерного» классического образца «в одномерный китч»¹⁰.

Мы попробуем рассмотреть две, как нам кажется, важные стратегии трансформации классического прототекста на очень локальном материале — на двух пьесах 1990-х гг., написанных «по следам» чеховского «Вишневого сада» (Чехов в 1990—2000-ые вполне предсказуемо оказался чуть ли не главным объектом пристального внимания драматургов).

«Чтение карты на ощупь» (1991) Д. Бавильского — выполненная в игровом ключе предыстория (и одновременно — история создания) чеховского «Вишневого сада». Бавильский пишет своеобразный «приквел» — зарисовку из жизни Раневской во Франции, два дня, в которые она решается на отъезд в Россию. Раневская бежит из чужого Парижа, где она никому не нужна, от «страшного человека», «камня на шее». Домой Раневскую сопровождают Аня, Шарлотта, Яшка и Дуняша. На вокзале героиня знакомится с Чеховым, выясняется, что они едут вместе. Четвертое действие — беседа Раневской и Чехова, по ходу которой писатель, под возгласы восхищенной свиты, рассказывает о замысле своей новой пьесы.

Любовником Раневской в соответствии с общей игровой логикой пьесы, драматург делает беллетриста Тригорина, совмещая, таким образом, художественные миры «Вишневого

⁸ С 2012 года печатается отдельными словарными статьями в журнале «Современная драматургия».

⁹ Римейк. Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI вв. // Современная драматургия, 2012. № 2. С. 208.

¹⁰ Банах И. Ремейк в современной русской драматургии: стратегии и трансформации классики // Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России: Сб. науч. ст. — СПб.: СПГУТД, 2009. — С. 163.

сада» и «Чайки». Упоминаются соперницы Раневской: Аркадина и Заречная. Этот любовный четырехугольник, многочисленные пародийные снижения (например, желание Раневской именоваться «Фаиной», намек Яши на отношения с «барыней») в некоторой степени травестируют ее образ.

Трансформируя фигуру Раневской, Бавильский иронически переосмысляет эпизод из прото-текста, в котором Яша предлагает Раневской принять пилюли, а съедает их Симеон-Пищик. В пьесе современного драматурга Раневская представлена как натура неврастеническая, то и дело повторяющая «У меня мигрень. У меня болит голова», «Теперь у меня точно будет болеть голова», а Яша буквально приставлен к ней для того, чтобы успокаивать и подавать пилюли — и разговаривает он с Раневской, как с маленькой девочкой («Головка заболит — а мы пилюлю примем, и все пройдет»¹¹).

Такая интерпретация образа Раневской в некоторой степени отражает и как будто предугадывает недоумение современного читателя, не понимающего, как можно было продать вишневый сад. Как отмечают Е. Сергеева и Н. Масленкова, пьеса сталкивает два уровня понимания классики: хрестоматийное, навязанное школой восприятие образа Раневской как «воплощения уходящей в прошлое эпохи» и точку зрения современного «непосвященного читателя»¹², не воспринявшего поэтику чеховской недоговоренности, не желающего разбираться с художественной условностью и ее смыслами — потому и критически настроенного по отношению к чеховской героине, сомневающегося в ее психическом здоровье.

Имплицитному зрителю/читателю у Бавильского почти отказано в способности воображать («человеку нашего време-

¹¹ Пьеса Д. Бавильского здесь и далее цитируется по: Митин журнал. — Вып. 55 (осень 1997 г.). — С. 108—122:

<http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/bavilsky.html>

¹² Сергеева Е., Масленкова Н. Диалог с классикой как средство выстраивания конфликта в современной драматургии // Новейшая драма рубежа XX—XXI вв.: проблема конфликта. — Самара: Изд-во «Универс групп», 2009. — С. 44.

ни сложно представить парижский вокзал начала века...»), именно к читателю обращены довольно развязные, порой грубоватые, выдержанные в разговорной манере авторские ремарки («Ну, еще, конечно, капелька воображения», «Там хорошо, где нас нет», «Возле одного из вагонов тусуется Тригорин» и т. д.), довольно часто картины, описываемые автором для своих читателей, опосредуются — даются через ассоциации с какими-то вполне стереотипными — чаще визуальными — образами. Так, например, чтобы лучше представить Раневскую, идущую по перрону, рекомендовано привлечь свой «опыт зрителя костюмированных фильмов на исторические темы», чтобы представить прием Раневской в Париже (первая картина) — вспомнить финальные сцены «Дамы с камелиями» («Травиаты») и т. д.

Однако и автор пьесы периодически надевает на себя маску неумелого писателя, не соответствующего «высоким» образцам. В первой картине он признается, что не может написать для своей героини реплики по-французски из-за плохого знания иностранных языков: «говорила мне мама — „учи, Дима, язык, учи — пригодится“», то и дело включает побочные комментарии, относящиеся к собственной биографии — упоминает, например, некую Нину Михайловну Ворошину, словами которой в данный момент ему удобно воспользоваться.

Смысл этой игры — в конструировании пародийного образа современного читателя, который, сталкиваясь с классикой, остается в недоумении (п. ч. она неадекватна его жизненному опыту и опыту эстетическому), и образа современного писателя, пытающегося донести до читателя/зрителя смысл и атмосферу классического текста. Диссонанс — между «требованиями» классики и ограниченными способностями современного читателя (и современного писателя) подан в игровом ключе, он, конечно, несерьезен, а, скорее, воспроизводит типичные для современности сетования на неспособность нынешних поколений соответствовать высоким образцам. В этом контексте название пьесы «Чтение карты на ощупь» воспринимается как метафора, описывающая современное «слепое»

чтение классики как карты незнакомой для читателя местности.

Однако это лишь один из уровней пьесы Бавильского. Более серьезным для драматурга становится «прощупывание» размытой границы между искусством и реальностью. За историей героев «Вишневого сада» и «Чайки» читается второй сюжет о постоянном поиске писателем/художником «материала», «сюжета для небольшого рассказа», когда любая мелочь идет в дело. Вводя в свою пьесу чеховского Тригорина, Бавильский сохраняет и даже утрирует его привычку «записывать в книжечку». Во время первого прощания с Раневской, Тригорин на некоторое время прерывает беседу, начинает записывать, а закончив, говорит: «Может, что-нибудь и получится». На вокзале после рассказа Раневской о своем страшном, недобром сне, когда все другие герои пытаются успокоить героиню, Тригорин замечает: «Это же сюжет для рассказа».

Появление среди персонажей чеховских пьес ее автора (Чехова) — создает еще более сильный рекурсивный эффект. Возникает пародийная цепочка «записывающих» друг за другом: современный драматург пишет «по мотивам» жизни и творчества Чехова (и многих других, учитывая сквозную цитатность пьесы), Чехов использует Тригорина и Раневскую в качестве прототипов для своих героев, Тригорин постоянно вглядывается в свои отношения с женщинами, в том числе и с Раневской, отмечая мельчайшие детали и используя их как материал для своего «писательства». Цепочка эта приводит к психически неустойчивой, нервной, сидящей «на пилюльках» Раневской, слабо осознающей реальность — та для нее в той же мере непрозрачна, что и писанина Тригорина.

Два монолога Чехова в поезде в контексте этой проблематики отчетливо рифмуются. В первом из них Чехов, глядя на свою собеседницу Раневскую, на ходу додумывает характер своей будущей героини:

«Чехов. Умна, очень добра (улыбается Раневской), рассеяна, ко всем ласкается, всегда улыбка на лице... Все кружит вокруг продажи родового поместья, большого дома... большого сада... <...>

Чехов. (восхищенно) Давно я не встречал такой рассудительной и душевной женщины, как вы, Любовь Андреевна, такой умной, но немного рассеянной, хотя бесконечно доброй».

Второй монолог — неожиданно возникающий в конце пьесы рассказ Чехова о посещении японской гейши — описание, сочетающее детальность с исследовательской отстраненностью. Отработанный процесс «употребления» женского тела диалогически сопрягается с доведенной до автоматизма писательской привычкой наблюдать и «перерабатывать» чужую жизнь — своего рода тело «для употребления» искусством.

Однако вторичная природа текста Бавильского достраивает перспективу повторительности и переводит этот процесс «переработки» в статус постоянного, таким образом проблематизируя идею «первоисточника», «оригинала», «основы». Игровая метатекстуальность пьесы констатирует неясность границ между жизнью и литературой и ставит под вопрос идентичность и оригинальность не только цитирующего текста (который «осознает» собственную «вторичность»), но и текста цитируемого.

Написанная по мотивам «Вишневого сада» пьеса Н. Искренко «Вишневый сад продан?» (1993) осуществляет не менее радикальную трансформацию «первоисточника», хотя, на наш взгляд, реализует иную стратегию «варьирующего повторения». Пьеса Н. Искренко с первого взгляда выглядит как странная шутка, в которой элементы театра абсурда — нарочитая условность декораций (кресло тут заменяет чеховскую «детскую»), «антипсихологизм» персонажей, разряженность диалогов, механистичность движений героев — неожиданно сочетаются со стереотипно-мистическими элементами (Лопехин - вампир) и эпатажирующими физиологическими подробностями вроде прелюбодеяния Лопехиным и гомосексуализма некоторых героев. Провокативным выглядит уже сам замысел пьесы: «Лопехин — инвалид-вампир — хочет, якобы, купить сад. На самом же деле он устраняет всех мешающих мужчин (Гаева в банк, Фирса в больницу и т. д.), а женщин обольщает одну за другой, а затем превращает в деревья.

В конце концов он добивается, что ему уже не нужно покупать сад („Вишневый сад — мой!“). Во время грозы он являет свою вампирскую сущность и выходит в свой сад „прелюбодействовать с Деревом“¹³, однако в реальности пьеса превращается в ритуальную драму с сильным мифологическим зарядом.

Произвольность трансформации чеховского текста в пьесеремейке Искренко на самом деле условна. Драматург верна «букве» классического текста — даже слишком верна и слишком внимательна. Так, составляющая основу действия эротическая тяга Лопухина к саду, прелюбодейство его с деревьями — буквальная реализация идиомы «обладать чем-то». В основу образа главного героя положено гротескно преобразенное воспоминание чеховского Лопухина («Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный ... ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу...»). Это «зафиксированное воспоминание» становится визуальным рефреном пьесы («изменившееся лицо Лопухина — ужасная маска вампира с клыками и в кровавых пятнах»).

Весь ход драматического действия выглядит как попытка восстановления героями разных значений слова «сад» — включая и ассоциации с фамилией знаменитого маркиза. Первоначально потерянные знания о саде («Кажется, это символ духовности?», — спрашивает Раневская) восстанавливаются героями с помощью Энциклопедического словаря, дающего и прямое значение слова, и ряд возникающих с этим словом культурных ассоциаций: сад как искусственное насаждение деревьев и кустарников, Эдемский сад, Гефсиманский сад, сад как символ плодородия и т. д.

Символическое поле вокруг образа сада создается универсальностью декораций (дерево, «которое одновременно сад, шкаф и крест»), многочисленными библейскими цитатами, странным поведением героев, складывающимся в последовательность ритуальных действий. Так, все происходящее с Раневской в саду постепенно обнаруживает свой библейский

¹³ Искренко Н. Вишневый сад продан? // Искренко Н. Непосредственно жизнь. Стихи и тексты: <http://www.vavilon.ru/texts/iskrenko2-4.htm>. Текст пьесы далее цитируется по этому источнику.

прообраз (омовение Фирсом ног Раневской, поцелуи «Иуды»-Гаева, уход подгоняемой хлыстом Раневской, возвращение героини в преображенном виде), а в образе Лопехина с каждой сценой все отчетливее проступает «приапическое» начало (он уродливый, сексуально неистовый страж сада).

В финале сад превращается в храм — служителем/жрецом которого выступает изгнанный оттуда Лопехиным Фирс (он, собственно, и проговаривает символический смысл сада-храма, центра, мировой оси, связующей все элементы мира) — и именно этот сад-храм оказывается оскверненным Лопехиным и навсегда потерянным для других героев.

Пьеса Искренко в целом создает трагифарсовый эффект. Элементы фарса вносятся в пьесу неожиданными «эстрадными» номерами (исполнением популярных песен вроде «Стюардессы по имени Жанна»), нарочитым «кинематографическим» рефреном (освещенный молнией Лопехин с клыками и кровью на лице), преувеличенной эротической активностью героев (так, в одной из сцен Гаев уговаривает Петю «отдаться» ему) и проч.

Однако настойчивое воспроизведение чеховской сюжетной схемы и узнаваемых реплик персонажей в этом фарсовом, грубо-физиологичном контексте сообщает повторению ритуальный смысл. Образ вишневого сада выступает здесь как аналог утерянного центра, оси, а сам классический текст, который герои произносят, путая свои реплики с чужими (см. реплику Ани: «Мама, перестань, что ты такое говоришь. Это же текст Шарлотты»), — как символ забытого сакрального знания, которое пытаются и никак не могут вспомнить герои «ремейка».

Подводя итоги, отметим, что в обеих пьесах классический текст используется не для демонстрации его смысловой многомерности, а, говоря словами М. Брашинского, как «осознанный медиум» в очередной стадии социальной и культурной рефлексии¹⁴. При этом тексты реализуют разные стратегии «повторения»: в случае с пьесой Искренко это неомифо-

¹⁴ Брашинский М., Добротворский С. Что такое remake? // Сеанс. — 1995. — № 10: <http://seance.ru/n/10/theory-10/что-такое-remake/>

логизация - попытка воссоздания сакральных смыслов через смещенное ритуальное воспроизведение уже известного (с характерным для него утверждением первостепенности «образца»), в случае с пьесой Бавильского создание вторичного текста становится своеобразным механизмом для самоосмысления культуры и современности и проблематизации не только образцового статуса классики, но и литературы в целом.