

*старший преподаватель кафедры  
мировой литературы и культуры  
Херсонского государственного  
университета*

## **ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ КОМПЛЕКС ТРАВЕСТИИ В ПЬЕСЕ**

**С.КУЗНЕЦОВА И О.БОГАЕВА**

### **"НЕТ ПОВЕСТИ ПЕЧАЛЬНЕЕ НА СВЕТЕ..."**

Травестия – "різновид бурлескної поезії, сформований переробками творів, серйозних та героїчних за змістом та відповідних за формою, у твори комічного характеру, в яких використовуються прозаїзми, жаргонізми, вульгарізми, притаманні сміховій культурі" [2, с.490] – получает новый, продуктивный импульс в русской драматургии конца XX – начала XXI века. Сама по себе стратегия травестии представлена в большом количестве текстов, "осовременивающих классику" [5, с.83], но чрезвычайно ярко и убедительно она реализована в пьесе С.Кузнецова и О.Богаева "Нет повести печальнее на свете...". Как и во многих других произведениях, в которых используется травестия (например, в пьесе Г.Фукса "Бойтесь мартовских ид" [1], Э.Радзинского "Продолжение Дон Жуана" [4], В.Сорокина "Dostoevsky-trip" [6]) классический сюжет разворачивается в современности. Это 1990-е годы, судя по целому ряду деталей: наличию частных торговых ларьков, особенностей речи персонажей, общей атмосферы культурной деградации, резко критикуемой автором. Изменено и место действия – Верону замещают провинциальные реалии городка Урюпинска с заплеванной парикмахерской, затрапезным отделением милиции (где на столе красуются остатки обеда, а на веревке сохнут форменные брюки стража порядка), с местным центром – Домом культуры, иронично характеризваемым в народе как "фабрика грез", поскольку в нем показывают американские кинофильмы. Однако автора, как представляется, интересуют не столько бытовые реалии, разруха 1990-х, сколько культурная и нравственная деградация современников.

Соответствующие снижающие и редуцирующие трансформации переживают и герои. Так, дом Монтеки превращается в семью Маньковых, по местным меркам интеллигентов, но на самом деле полуобразованных, скандальных и амбициозных особ. Критерием деградации персонажей становится не только представление зрителя о нормах общения, но и классическая пьеса Шекспира. Именно ее исполнение заказывает на радио Маньков-старший, но впоследствии даже не может вспомнить ни ее названия ("постановочка одна"), ни жанра ("ну, комедия, трагедия там одна" [1, с.6]). Их сын превращается из романтического Ромео в пьющего и хулиганящего Ромку, впрочем, благодаря силе любви к нему возвращаются перспективы развития.

Еще более снижено охарактеризован дом Копыловых (травестированные Капулетти). Сеньора из классической пьесы превращается в грубую и агрессивную парикмахершу, ее муж – в пьяницу, а дочь – из Джульетты – в Жюли или Жульку, которая, однако, влюбляясь, все же начинает выделяться на общем безрадостном фоне жителей Урюпинска.

Тенденция к травестированию затрагивает и другие образы: роль герцога начинает играть местный участковый, новый Меркуцио получает говорящую кличку "Гоблин", священник превращается в студента-медика Лорика, передающего Жульке вместо яда наркотики.

Вводятся и новые персонажи, укрепляющие семантический сдвиг. Это горожане города Урюпинска, наблюдающие за драками, предупреждающие "дуэлянтов" о приближении милиции, дающие показания о произошедшем, то есть вполне соответствующие общему контексту. Персонификацией этих горожан является уборщица,

страшно обозленная всем женщина, раздраженная тяжким трудом, маленькой зарплатой, общей безрадостной атмосферой жизни.

Очевидные травестирующие изменения претерпевает классический сюжет. Причем травестирование, как представляется, движется в сторону абсурда и конкретизации абстрактных, всеобщих положений, отраженных в пьесе Шекспира. Так, в "Ромео и Джульетте" подробно не говорится о причинах старой вражды Монтекки и Капулетти, в римейке же она придумывается и дописывается. Таким образом, в пьесе соединяются такие типы перекодировки классики, как непосредственно римейк и приквел (то есть дописывания предыстории событий, изложенных в тексте-первоисточнике). Безусловно, приквел является менее деформирующей основной текст стратегией.

Причина распри является, с одной стороны, фантастически абсурдной, а с другой – крайне показательной, высвечивающей общий безрадостный контекст культурного кризиса, материального и духовного обнищания. Парикмахер Копылова, конечно, пьяная, делающая маникюр Маньковой, отрезает ей палец. Этот палец, выметенный равнодушной уборщицей вместе с мусором и плевками, становится "кровавой" первопричиной распри и, знаменательно, единственной жертвой, "покойником", так как все остальные герои, погибающие в трагедии Шекспира, в римейке, созданном в жанре комедии, остаются живы.

Более того, намечается перспектива благополучной развязки, отсутствующей в трагедии Шекспира. В римейке новые Ромео и Джульетта получают возможность соединиться, причем (что вовсе противоречит концепции текста-образца) по инициативе одной из враждующих семей. Причина столь необычного решения конфликта кроется не в раскаянии перед любящими друг друга молодыми людьми и не в желании прекратить извечную распрю семей (что выглядело бы как дидактический итог), а в желании еще больше насолить врагам, подсунув им "свинью" в образе не самого лучшего представителя клана (в этом мы видим сюжетную переключку с римейком Г. Горина "Чума на оба ваши дома!"). Так решает поступить со своей дочкой Жюли отец семейства Копылов. Совершенно не понимая ее чувств и поступков, он считает дочь вредной и психопатичной дурочкой, от которой стоит избавиться. Приведем в пример сцену в доме Копыловых, когда отчаявшаяся Джульетта, растоптав подаренный на день рождения букет, заперлась у себя в комнате:

*"Квартира Копыловых. Копылов сидит за неубранным со вчерашнего дня столом. Перед ним – бутылка портвейна. Смотрит на растоптанные цветы.*

К о п ы л о в. Чего она закрылась? Не врубаюсь. Такая девка <...> 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... Чтoб он сдох!.. А что это идея!.. (*Кричит и колотит кулаком по стене.*) Готовься к свадьбе, бляха-муха! Завтра свадьба, твою мать!" [1, с.12].

Обратим внимание на соединение вульгарной лексики и фразеологии со стилизацией поэтической речи образца, что создает типичный именно для травестии комический эффект (о соединении этого приема с другими языковыми характеристиками будет сказано ниже).

Заметим, что отход от классического сюжета (согласие на женитьбу детей) свидетельствует о смене конфликта. Он разворачивается не между юными влюбленными и родней (поскольку молодые люди и старшее поколение во многом стоят друг друга), и не между идеалами любви и суровой реальностью, а находится в другой плоскости. Нам представляется, что конфликт разворачивается между двумя полюсами: с одной стороны, это полюс высокой культуры, воплощенный в классике и других ориентирах, связанных с вечностью (осмыслением любви, смерти), а с другой – низкий современный уровень культуры и духовности. Именно этот конфликт направляет действие и разрешается в финале.

Докажем этот тезис. На протяжении всего сценического действия две реальности моделируются, развиваются параллельно и пересекаются. Первая – это сатирически описанная повседневность Урюпинска с акцентом на низком культурном и духовном

состоянии современников. Вторая – текст шекспировской трагедии "Ромео и Джульетта", звучащий по радио в виде постановки.

Заметим, что авторы в целом очень бережно относятся к классическому тексту, звучащему абсолютно самодостаточно. Модификации его смысла проводятся на уровне трактовок, аберрации восприятия высокого образца некультурными людьми 1990-х годов. Например, диктор, объявляя трансляцию, называет Шекспира не Вильямом, а Василием, видимо, не в силах расшифровать инициал имени. Этим диктор выдает свое полное невежество и своеобразный патриотизм, превращая классика в современного и "своего" автора. Копылова же отдельный эпизод воспринимает сквозь призму своей профессии, а также только что совершенного проступка (отрезания пальца). Она вообще демонстрирует полное незнание и непонимание классического образца, заявляет о его неадекватности "нормальным запросам". Этот прием позволяет авторам продемонстрировать пропасть между двумя полюсами, подчеркнуть степень деградации современников, служит не только комическим, но и сатирическим целям.

Отметим, что названные две реальности описаны с помощью резко контрастирующих знаковых кодов. Высокая символика и стилистика шекспировской "Ромео и Джульетты" контрастирует со специфическим кодом сегодняшнего дня, в котором соединились знаки массовой культуры ("Пугачева", "Киркоров", некий иностранный кинопастиш Шекспира – "широкосюжетный ... остроформатный ... крутой фильм "Гамлет – венесуэцкий лавр"), приметы технических достижений и культурной деградации (например, молодежи имена героев трагедии классика известны только по маркам автомобилей "Альфа-Ромео", "Джульетта"), код сказок ("Кто на свете всех милее, всех румяней и белее?"), детских стихов ("Это он, это он, ленинградский почтальон"), криминального чтива, а также народных песен, традиционно входящих в репертуар пьющих ("Выплывают расписные Стеньки Разина челны"), наконец, знаков наркотического дискурса ("димедрол", "паркопан", "циклодол") и др. Весь этот низкий знаковый код подкрепляется вульгарной, а порой и просто бранной лексикой, неправильными стилистическими конструкциями.

На наш взгляд, такое подробное выписывание знакового кода современного бескультурья, а также противопоставление ему высоких знаков классики содействует обнаружению и характеристике особенностей культурного кризиса конца XX века. Классика в этом контексте выступает как норма и одновременно высокий образец, критерий оценки произошедших культурных сдвигов. Автор моделирует как острое противостояние высокого и низкого культурных миров, так и их возможное пересечение.

Первая стратегия доказывает наличие в произведении обозначенного нами конфликта, причем именно в качестве центрального. Его кульминация и одновременное разрешение происходят в финале, когда вдруг (независимо от радиопостановки) на сцене появляется настоящий шекспировский Ромео, что автор в ремарке квалифицирует как чудо. Подчеркивается важная деталь – Ромео со шпагой, то есть он собирается что-то защищать, вступать в поединок, что, собственно, и происходит. Момент появления Ромео намекает на авторскую трактовку конфликта и путей его разрешения. Шекспировский герой чудом возникает на сцене в то время, когда Рома один остается над телом бездыханной (так ему кажется) Жюли (остальные побежали – кто за "Скорой", кто за пивом) и вместо того, чтобы в соответствии с классическим сюжетом лишиться себя жизни, уйти за любимой, произносит вялый монолог, полный трусливого примирения со сложившейся ситуацией. То есть современный молодой человек начинает играть роль, резко противоположную той, что существует в классическом образце. "...А может, это к лучшему... Скажи, как бы мы жили вместе? У меня родители интеллигенты, у тебя ... Да-да, похоже, мы не пара... Лорик говорил, ты не в себе... Говорил, что это патология такая... Всю дорогу жить мечтаю..." [1, с.14].

Как представляется, настоящий Ромео, выведенный из себя поведением Ромы, этим предательством по отношению к духу классического образа, является на сцену, чтобы

умереть по-настоящему вместо Ромы над телом Жюли и тем восстановит гармонию, защитит высокую правду, но натывается на грубый отпор. "Р о м а. Ну что ты здесь играешь, как в театре? Я тоже так могу... Но было б перед кем..." [1, с.14]. Собственно это и приводит к поединку. В результате его Ромео пронзает Рому, читает полностью свой знаменитый монолог, столь ярко контрастирующий с вялыми и пошлыми рассуждениями нашего современника, а затем умирает.

Рома же остается живым, хотя он и потрясен своим видением. Финал, в котором никто из вновь собравшихся на сцене не замечает лежащего мертвого Ромео, безусловно, имеет символический смысл. С одной стороны, он оставляет возможность потрясенному Роме измениться, а с другой – высвечивает разительную дистанцию между двумя культурными дискурсами.

Этот двуединый итог конфликта двух миров подводит Участковый, травестирующий роль Герцога. Впечатление от финала остается противоречивым. С одной стороны, в устах Участкового (которые до того произносили весьма вульгарные речи) звучат слова из "Ромео и Джульетты", пусть в несколько стилизованном виде, но без авторской иронии, что может намекать на позитивный итог, на возможность культурного развития, обращения к высоким образцам. Но, с другой стороны, тот факт, что мертвый Ромео никем не замечен, внушает пессимизм. И, наконец, то, что Ромео видит лишь зритель, соединяющий в воображении трагедию и травестию, усиливает театрализацию происходящего и эффект причастности к тайне, истинному знанию, которого лишены заведомо сниженные действующие лица римейка. То есть финал, таким образом, приобретает прагматическую направленность, смоделированную тонко, без лобовой дидактики и поучительных интонаций.

Заметим, что финал комедии соединяет признаки "хэппи энда" легкого жанра и упоминание о высокой трагедии. С одной стороны, Маньковы и Копыловы мирятся, забывают о пальце, парикмахерша выходит из тюрьмы, никто не мешает влюбленным. А с другой – фиксируется внимание на печальных заключительных строках трагедии Шекспира и никем не замечаемом мертвом Ромео:

"У ч а с т к о в ы й. Сближение ваше сумраком объято.

Сквозь толщу туч не кажет солнце глаз.

Пойдем, обсудим сообща утраты

И обвиним иль оправдаем вас.

Нет повести печальнее на свете,

Чем повесть о Ромео и Джульетте...

*Все уходят. Затемнение. Луч падает на сцену и освещает незамеченного никем одиноко лежащего юношу. Мертвого Ромео" [1, с.16].*

Вторая стратегия – сближения и пересечения двух миров имеет несколько функций. Во-первых, высвечиваются точки соприкосновения между двумя радикально далекими культурными мирами. Знаменательно, что они появляются там, где возникают вечные темы – любви и смерти. Так, влюбившаяся девушка перестает откликаться на "Жульку", берет себе имя Джульетта, чем уже заявляет о переходе в иной план осмысления себя и бытия. Этот позитивный сдвиг имеет тенденцию к развитию. Так, вначале новая Джульетта пытается своим примитивным языком малокультурной школьницы описать свои чувства, заметим, уже в высокой, патетической манере, что рождает комический эффект ("Ну почему же так жестока жизнь? <...> Сегодня я, наверно, спать не буду ... Наверно, буду плакать до утра... А утром снова в эту школу. Как будто не было волшебной встречи с ним!" [1, с.7]). А уже сцена воображаемого тайного свидания описана как довольно близкая по смыслу и манере стилизация с вкраплениями обширных точных цитат:

*Комната Жюли. Она одна. Лежит в кровати.*

Ж ю л и. Уходишь ты? Еще не расцвело,

Нас оглушил не жаворонка голос,

А крик отца-пьянчуги. По ночам

Кричит он часто за стеной,  
Но ничего не бойся!..  
Поверь, мой милый, это соловей!

Г о л о с Р о м е о. Нет, это были жаворонка крики,  
Глашатая зари. Ее лучи  
Румянят облака. <...> [1, с.12].

В такой же манере соединения цитат и реалий низкой жизни исполнена сцена состоявшегося свидания:

"Р о м а. Меня перенесла сюда любовь, ее не останавливают стены.

В нужде она решается на все, и потому – что мне твои родные.

Ж ю л и. Отец тебя увидит и зарежет. Ведь у него и так две ходки есть.

Р о м а. Твой взгляд опасней сотни зэков" [1, с.8].

Обширные цитаты из "Ромео и Джульетты" используются и в интерпретации боя между новым Меркуцио, имеющего в римейке кличку "Гоблин" и его "убийцами", когда возникает тема смерти.

" В а с я (*из-под руки ранит Гоблина*) Получай, лоховозник!

Г о б л и н (*падает на землю и стонет*) Чтоб сдохли вы, и Копыловы и Маньковы.

Где этот хрен?

Р о м а. Ушел.

Г о б л и н. Ушел – и цел?

Р о м а (*кричит*) Вызовите скорую!

Г о б л и н. Да, пустяки.. Царапина! Но и такой довольно...

Р о м а. Мужайся, рана ведь не из глубоких... У меня вон тоже сломана нога.

Г о б л и н. Ну, конечно, колодцы глубже, двери шире. Но довольно и этой..." [1, с.9].

Обратим внимание на следующий важный момент. Героям кажется, что они уже где-то слышали слова, напоминающие диалоги из трагедии Шекспира (они не точны, поскольку стилизованы, но содержат цитаты, как в приведенном выше отрывке). Подобное ощущение испытывает и Рома, и Маньков-старший. Некоторые полагают, что это память о спектакле, который шел по радио во время действия. Но возникает мысль о каком-то первичном знании, "узнавании" вечных ситуаций и слов, ставших вечностью. Примером может служить реакция Ромы на слова раненого Гоблина, произвольно цитирующего реплики Меркуцио из "Ромео и Джульетты": "Где-то я уже слышал это... Вот не помню, где... Как будто где-то это все было... А вот не помню я, со мной или не со мной" [1, с.9].

Подобная реакция влюбленного молодого человека, облагороженного этим вечным чувством, полагающего, что "это" могло бы быть с ним, то есть воспринимающего гениальные слова классической пьесы близко, сроднено (в отличие от Манькова-старшего, вспомнившего о "постановочке" по радио), сигнализирует о возможной динамике характера и позитивном разрешении конфликта.

Вторая функция сближения дискурсов заключается в моделировании комического эффекта, который возникает при "переводе" классического текста на язык сниженной современности.

Заметим также, что прием "театра в театре" в римейке постоянно подчеркивается и осмысливается (пусть и в сниженном плане) в репликах персонажей, что свидетельствует о том, что автор стремится обратить на него внимание зрителей. Так, например, Рома обвиняет чудом явившегося Ромео в том, что тот играет, "как в театре", а это, якобы легко, сам бы наш современник смог бы так сделать. Милиционер в роли Герцога вообще оценивает все действия как "театр", это особенно ярко проявляется в сцене задержания драчунов (нового Меркуцио – Гоблина и пытавшегося его убить Васю, представителя семьи Копыловых), в диалогах с Маньковым-старшим. Причем слово "театр" приобретает отрицательные коннотации.

"М а н ь к о в. Мне что-то это все напоминает <...> Я вспомнил, вспомнил, вспомнил... Вчера как раз постановочка по радио была, спектакль – две недели ждал, заявку писал, вдруг звонок, открываю, жена вся в слезах, вся без пальца...

У ч а с т к о в ы й. Да слышали уже! Слышали! И что?

М а н ь к о в. От прошлых лет и до скончания мира

В жизни всегда есть место для Шекспира!

У ч а с т к о в ы й. Театр! (*крутит у виска*) Театр да и только!.." [1, с.10].

На этот прием "театра в театре" обращается внимание зрителя и в финале, когда звучит "голос автора". Он, с одной стороны, подчеркивает, что все произошедшее на сцене именно разыграно и рассказывает свои планы по "постановке работы по постановке спектакля" (если процитировать слова Патриса Пави в отношении метатеатра, в рамках которого реализуется данный прием [3, с.212]. С другой стороны – разъясняет цель создания римейка и причину произошедшего в новой пьесе жанрового сдвига.

"Г о л о с а в т о р а. Конечно же, друзья, я не Шекспир,

Нет у меня на этот счет иллюзий...

Я пьесу для забавы сочинил,

Чтобы смеялись до упаду люди...

Получилось или нет, судить не мне,

Но спасибо за внимание вдвойне...

И если к моему великому несчастью,

Вы спросите: "Зачем ходить в театр,

И в жизни ведь ничуть не меньше страсти?!"

Я отвечу: "Да, конечно, вы правы...

Да, и в наши дни не меньше страсти,

Но почему-то только меньше в них любви" [1, с. 10].

Обратим внимание на то, что "автор" также одевает маску простоватого, недалекого, но искреннего писателя, что создает эффект иронической саморефлексии, снижающей пафос заключительного слова. Эта маска вполне соответствует духу комедии, как и маска "зрителя", вступившего с автором в диалог и задавшего ему свой саморазоблачающий вопрос. Важна и игра со значениями слов: "страсти" понимаются в общем контексте не как чувства, а как ужасы повседневности, вряд ли достойные пера Шекспира, но заслонившие для "зрителя" пока все остальные планы существования. Несмотря на проявившийся в заключительном монологе комический модус, последние слова пьесы воспринимаются реальным зрителем вполне серьезно, как кредо, поданное в игровой форме.

В этих словах римейк характеризуется как способ актуализации высокого культурного гуманистического наследия классики, а не результат стремления ее просто обыграть или редуцировать. И вновь, как представляется, автор подчеркивает и комментирует основной конфликт произведения. Он заключается, как мы стремились доказать, в столкновении высокой культуры и низкого уровня современной культурной жизни, ставшей следствием кризиса рубежа XX–XXI столетий. Противопоставляется также вечное, вечные ценности (в данном случае это искусство и любовь) и приземленная, даже страшная повседневность, утратившая связь с высоким планом бытия.

### **Литература:**

1. Кузнецов С., Богаев О. Нет повести печальнее на свете // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.theatre-studio.ru/library/kuznecov/powest.html>.
2. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – 624 с.
3. Павис П. Словарь театра. – М.: Гитис, 2003. – 516 с.
4. Радзинский Э. Продолжение Дон-Жуана // Радзинский Э. Начало театрального романа. – М.: Вагриус, 2004. – С. 388-444.

5. Самарин А. Проблема типологии современного драматургического римейка // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск XLVII. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2009. – С.79-84
6. Сорокин В. "Dostoevsky-trip" / [Електронний ресурс]. Режим доступа: [http: / http://www.srkn.ru/texts/dostoev1.shtml](http://www.srkn.ru/texts/dostoev1.shtml)
7. Фукс Г. Бойтесь мартовских ид (Заговорщики) // Нева. – 2007. – №7. – С. 138–173.

#### **Анотація**

#### **А. САМАРИН. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ КОМПЛЕКС ТРАВЕСТІЇ В П'ЄСІ С. КУЗНЕЦОВА Й О. БОГАЄВА "НЕТ ПОВЕСТИ ПЕЧАЛЬНЕЕ НА СВЕТЕ..."**

Стаття присвячена аналізу однієї з жанрових стратегій постмодерністської драматургії – травестії. Розглянуто типи перекодування класики, зміна конфлікту шекспірівського претексту в п'єсі сучасних авторів, що моделює характерне для травестії як протистояння, так і перетинання високого й низького; акцентовано прийом "театр у театрі", який також маркує жанрове зрушення від трагедії до комедії.

**Ключові слова:** травестія, комічний ефект, римейк, приквел, знаки класики, прийом "театр у театрі", культурний код.

#### **Аннотация**

#### **А. САМАРИН. ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ КОМПЛЕКС ТРАВЕСТИИ В ПЬЕСЕ С. КУЗНЕЦОВА И О. БОГАЕВА "НЕТ ПОВЕСТИ ПЕЧАЛЬНЕЕ НА СВЕТЕ..."**

Статья посвящена анализу одной из жанровых стратегий постмодернистской драматургии – травестии. Рассмотрены типы перекодировки классики, изменение конфликта шекспировского претекста в пьесе современных авторов, моделирующее характерное для травестии как противостояние, так и пересечение высокого и низкого; акцентирован прием "театр в театре", также маркирующий жанровый сдвиг от трагедии к комедии.

**Ключевые слова:** травестия, комический эффект, римейк, приквел, знаки классики, прием "театр в театре", культурный код.

#### **Summary**

#### **A. SAMARIN. TRAVESTY GENRE-STYLE COMPLEX IN S. KUZNETSOV AND O. BOGAEV'S PLAY "THERE IS NO SADDER STORY IN THE WORLD..."**

The article is dedicated to the analysis of one of the postmodern drama genre strategies – travesty. Types of classics conversion, undergone change of Shakespeare's pretext conflict in the plays of modern authors that models both the opposition and the intersection of the high and the low, which is typical of travesty, are considered; the device "theatre within theatre" is accentuated, also pointing out to the genre transformation from tragedy to comedy.

**Key words:** travesty, comic effect, remake, prequel, classics signs, "theatre within theatre" device, cultural code.