

УДК 821.161.1 Акунин

Коркішко В. О.,
кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет
korkishko_vika@mail.ru

ИГРА В КЛАССИКОВ: ПАСТИШИЗАЦИЯ ТЕКСТА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ИГРОВОГО ПОЛЯ В ПЬЕСАХ БОРИСА АКУНИНА

Аннотация

В статье рассматривается своеобразие функционирования постмодернистского приема пастишизации в пьесах Б. Акунина “Гамлет” и “Чайка”. Анализируются особенности игры “писатель – текст – читатель” в исследуемых произведениях, а также средства создания новой художественной реальности на основе классических произведений.

Ключевые слова: пастиш, литературная игра, десакрализация, деструкция, постмодернизм, беллетристика.

Summary

The article examines the peculiarity of the postmodernist technique of pasteurization in the plays of B. Akunin “Hamlet” and “The Seagull”. The features of the game “writer–text–reader” are analyzed in the studied works. The means of creating a new artistic reality based on classical works are probed.

Key words: pastiche, literary game, desacralization, destruction, postmodernism, belles-lettres.

Игра с читателем и (или) текстом – неизменный атрибут постмодернистской эстетики. Представляется не случайным, или даже закономерным, что любой одаренный, интеллектуально развитый писатель, пусть не имеющий прямого отношения к постмодернистской литературе, может использовать в своем творчестве ее художественные средства. Тем более что, существуя в эпоху постмодернизма (или, по мнению многих современных литературоведов, пост-постмодернизма), “не заразится” его философией и эстетикой практически невозможно. К тому же литературный процесс всегда предполагает взаимодействие различных направлений, течений, художественных методов, форм, жанров и т.п. в одну историческую эпоху. Поэтому неудивительно, что писатель-беллетрист, Борис Акунин, функционируя в XXI веке, широко использует приемы постмодернистской литературы. В данной статье представлена попытка охарактеризовать прием пастишизации текста для создания игры с читателем в пьесах Б. Акунина “Гамлет” и “Чайка”. Заметим, что история изучения акунинских пьес в современном литературоведении не богата. Постановка акунинской “Чайки” 26 апреля 2001 года в Московском театре “Школа современной пьесы” вызвала целый ряд театральных рецензий [19], а в 2005 году вышла статья М. Костовой-Панайотовой [15], где акунинская пьеса рассматривается как зеркало чеховской. “Гамлет” Б. Акунина вызвал интерес со стороны

литературоведов и анализировался в контексте функционирования шекспировского текста в современной литературе [14].

Популярная литература склонна иронически переосмысливать культурные и литературные достижения прошлого. И здесь как нельзя лучше подходит инструментарий литературы постмодернистской. Философия и мировоззрение постмодерна отвергает Истину и моносемию. Как следствие, появление в литературе пастиша и пародии как умелых переработок текстов прошлого. Пастиш как редуцированная форма пародии, утратившей свою традиционную функцию “стилистической маски”, перекраивает содержание известного произведения, придает ему новое звучание. По замечанию Ф. Джеймсона, пастиш – “нейтральная практика стилистической мимикрии без скрытого мотива пародии <...> без того не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете” [17]. Рассматриваемые в данной статье акунинские пьесы, в духе постмодернизма деструктурируют и перестраивают классические тексты, заставляя читателя выйти из зоны комфорта, пересмотреть заангажированные произведения, взглянуть на них по-новому. При этом деструкция эта направлена на позитивное усвоение классики, на позитивное смыслообразование. Благодаря этому произведение перестает быть вещью, замкнутой в себе, становится не только объектом читательских размышлений, а также благодатной почвой для игры “писатель–текст–читатель”.

Конечно же, игра как таковая не возникла с приходом эпохи постмодернизма, а существовала как средство общения и в разных формах функционировала в искусстве. Как отмечает М. Бахтин, “игра – это особый вид коммуникации, где последняя является актом творческого взаимодействия коммуникантов. Игре, как особому виду человеческой деятельности свойственен процесс диалогизма и полилогизма” [6, 28]. Еще И. Кант анализировал роль и место игры в искусстве, при этом наделяя ее признаком элитарности. По мнению философа “игра, подобно самой природе, гений задает правила искусству, творя абсолютно самобытные произведения” [11, 117]. Представителями постмодернизма игра воспринимается как “разновидность физической и интеллектуальной деятельности, лишенная прямой практической целесообразности и представляющая индивидуальную возможность самореализации, выход за рамки его актуальных социальных ролей” [11, 118].

Именно такую интеллектуальную игру “затекает” беллетрист-Акунин с взыскательным читателем, пастишизируя шекспировского “Гамлета”. По справедливому замечанию И. Анненского, проблема шекспировского “Гамлета” относится к числу “проблем-отрав, которые еще никто никогда не решил” [4]. Столетиями ученые, критики, поэты, актеры, режиссеры, читатели, зрители и т.д., соприкасаясь с образом Гамлета, пытаются

угадать / проанализировать / уловить / почувствовать / разгадать, в чем же загадка принца Датского. Борис Акунин не дает ответа на этот вопрос-тайну. Он перековывает произведение У. Шекспира, трансформирует трагедию в своего рода буффонаду, а также переписывает героя.

В начале, однако, хотелось бы заметить, что идея переделки трагедии У. Шекспира в русской литературе посетила не только Б. Акунина. В 1750 г. русскому зрителю была показана трагедия А. Сумарокова “Гамлет”, которая представляла собой переделку шекспировской пьесы. В связи с тем, что А. Сумароков считал, что английский драматург “пишет как пьяный дикарь”, он решил “исправить” произведение с соблюдением литературных правил классицизма. При этом российский писатель оставляет в произведении лишь идею о насильственном отторжении власти и смертельной борьбе за нее, практически полностью переписывая сюжет [10]. А. Сумароков в погоне за соблюдением литературных правил не осознает, что упрощает трагедию, лишает ее философской основы, иронии и глубокого образа Гамлета. Б. Акунин же намеренно травестирует произведение, в духе постмодернизма играя с читателем, как массовым, так и более искушенным; при этом меняется суть отношений автора и читателя – “они включаются в поиск ускользающей истины текста, которая теряет свой статус Абсолюта, превращаясь в результат языковой игры” [9].

Сюжет акунинского “Гамлета” практически идентичен шекспировскому. Акунин убрал несколько сцен, а начинается пьеса со сцены обращения Клавдия к народу, которой у У. Шекспира нет. Эта сцена отсылает подготовленного читателя к трагедии другого классика, уже русской литературы, “Борису Годунову”, где народ является основным персонажем. Гамлет старший у Б. Акунина совершает самоубийство, узнав о тайной связи Гертруды с Клавдием, Полоний – не просто услужливый вельможа, а коварный предатель, пытающийся захватить датский престол. Гертруда же, не вынеся своей вины перед сыном, сознательно пьет отравленное вино.

Интересно отметить, что Б. Акунину в своем “Гамлете” не приходится изобретать сюжетные ходы для трансформации шекспировской пьесы в детектив. Известно, что краеугольный камень детектива – тайна, связанная с совершением преступления, а сюжет жанра составляет его расследование, что, с множественными оговорками, и лежит в основе пьесы “Гамлет, принц Датский”. При этом язык акунинского произведения намеренно снижен, философские размышления Гамлета переведены из сферы сакрального в профанное, а сюжетообразующие монологи переданы Горацио. Так, известнейший философский монолог, имеющий множество трактовок, у Б. Акунина превращается в бытовое рассуждение, которое оканчивается саркастически: “Какое к черту “быть или не быть”!”. И под конец, словами Гамлета автор “выдает” свой замысел: “Я думал, что в трагедии играю, / А сам же в буффонаду угодил” [1] (курсив – В.К.).

Трагедія У. Шекспіра, оснований на остром непримиримом конфлікті, имеющая глибоке філософське содержание, у Б. Акунина трансформується в буффонаду, карикатуру на персонажів. Б. Акунин, подобно І. Котляревському, изображає мир всемирно почитаної пьеси і, главное, Гамлета (которий в масової культурі превратился в образ-штамп, образ-клише) в бурлескної, сатирично-гротескної манері. Если у У. Шекспіра життя героя мотивується розвитком його характеру, що проявляється в відповідних обставинах, если шекспіровський Гамлет вступає в поєдинок з суперниками інших життєвих взглядов і гине, став жертвою общества, то акунинський Гамлет – неповоротливий толстяк з вельма заурядними умственными способностями. Даже его ухаживания за Офелией имеют пошловатый оттенок:

*Подарков никаких он не дарил,
А только беспрестанно докучает:
То неприличность скажет, то щипнет.
А сам толстяк и вовсе некрасивый [1].*

Сама же Офелія изображена недалекої, глупої девицею: “Совсем дуреха у меня и неспособна / Намек или двусмысленность понять” [1].

Таким образом, неразгаданные тайны Гамлета (кто он: сумасшедший или философ; почему он медлит с мещью, в чем виновна перед ним Офелія, что гложет его более всего и т.д.) в пьесе Б. Акунина снимаются волье. Все поступки и размышления героя перенесены на плечи рассудительного Горация.

Следует заметить, что образ акунинского Горация является вельма любопытным. Он – единственный, кто говорит в произведении прозой. В шекспіровскої трагедии прозой написаны диалоги Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном и актерами. По словам Аникста, все прозаические диалоги у У. Шекспіра имеют комическую тональность [3]. В акунинскої же пьесе проза передает трезвый взгляд на мир человека нового времени, единственного, кто не принимает участия в хаосе происходящего. Прагматик Гораций вносит рациональное зерно в события пьеси и своеобразно расследует убийство Гамлета старшего. Гамлет же, принадлежащий когорте персонажів отживающего века, не способен на поступок без подсказки и поддержки Горация: “Но я... Но как... Но разве мне под силу... / Я не герой, я пересмешник праздный” [1]. Не менее интересным является вопрос: почему же именно Гораций становится главным персонажем акунинскої пьеси? По мнению, В. Шнейдера, Горацио – один из самых загадочных героев шекспіровскогo “Гамлета”. При этом “от первого явления до последнего половину сценического времени ... он не делает буквально ничего” [21]. Разгадку В. Шнейдер находит в том, что все события трагедии зритель / читатель видит его глазами. Подтверждает свою догадку ученый последними словами Гамлета: “Горацио, я гибну; ты жив; / Поведай правду обо мне неутоленным” [20].

Итак, Горацио не движет сюжет, не создает интриги, он не просто персонаж пьесы, а является как бы нарратором, если можно употребить этот термин применительно к герою пьесы. Горацио гораздо объективнее Гамлета и является посторонним наблюдателем. Эту черту Б. Акунин и развил в своем Горацио до таланта детектива-философа: “Род занятий у меня необычный – я исследую человеческую природу” [1]. Он анализирует, все подвергает сомнению, ведет своего рода расследование. Б. Акунин успешно пользуется тем, что шекспировский Горацио не имеет предыстории, приписывая своего Горацио династии Фандориных, берущей начало от Арнульфа Дорна: “Родом я из Швабии, званием дворянин, прозванием – фон Дорн. Род небогатый, но почтенный” [1].

Подобная пастишизация за счет имитации оригинального стиля, присутствия в пьесе нескольких стилевых пластов превращает произведение Б. Акунина в модель хаоса, становится созидющим началом, позволяет преодолеть моносемию и отражает множественность истины.

Многие российские литературоведы считают “Чайку” самой “гамлетовской” пьесой А. Чехова [13; 16; 18]. Возможно, не случайно именно это произведение подвергается пастишизации Б. Акунина. Акунинская “Чайка” представляет собой детективную пьесу в двух действиях. Первое действие практически полностью соответствует последнему действию чеховской пьесы, с одним изменением: доктор Дорн сообщает собравшимся в доме Сорина, что Треплев не застрелился, а убит. Так появляется интрига, являющаяся основой детективного сюжета. Далее читателю / зрителю предлагается восемь дублей второго действия с вариантами развязок. Такая композиция произведения производит эффект обманутого ожидания, “способствующий расшатыванию культурных стереотипов сознания читателя” [8], т.к. общая развязка пьесы: убийца – каждый из присутствующих. Каждому дублю соответствует своя развязка, убийца с мотивом и способом убийства.

В первом дубле убийцей Треплева оказывается Нина Заречная, которая подстроила его самоубийство из страха за Тригорина. Во втором дубле в убийстве сознается Медведенко, который убивает Треплева в порыве ярости, не выдержав постоянных унижений со стороны окружающих. Убийца третьего дубля – Маша, совершившая преступление от переполнивших ее чувств любви и ревности. В четвертом дубле виновницей становится Полина Акрадьевна, убившая из жалости к дочери. В пятом дубле убийцей оказывается Сорин, убивший из опасения, что Треплев помешан и может кому-либо навредить. Шестой дубль являет собой самую неожиданную ироническую развязку – Аркадина убила сына из ревности к Тригорину, который был влюблен в Треплева. Седьмой дубль писательский – Тригорин убил, чтобы написать детектив. И, наконец, восьмой убийца – сыщик с абсурдным мотивом (месть за убиенных животных).

Не меньшее значение для создания жанра детектива в акунинской пьесе имеют суггестивные приемы: раскаты грома, сопровождающиеся вспышками молнии, описание револьвера Треплева, на который он то встревожено косится, то рассеянно поглаживает, игра света и тени, ремарки, передающие психологическое напряжение героев (“он уже не рассеян, а возбужден; говорит все быстрее, а под конец почти исступленно”, “Нина в панике...”, “быстро”, “порывисто”, “с испуганной улыбкой”, “содрогнувшись, трясется в беззвучном хохоте” и т.п. [2]). Завершает изложение чеховского сюжета сцена, психологически подготавливающая читателя / зрителя к возникновению злодеяния-тайны: “Свет на сцене меркнет, и остается лишь освещенный кружок близ лампы. Через полминуты доносится приглушенный треск грома, но зарницы нет. Еще через несколько секунд мимо стеклянной двери быстро проскальзывает чей-то силуэт. Опять грохочет гром, но теперь уже значительно сильнее. Яркая вспышка, порыв ветра распахивает дверь, полочется белая занавеска, с пола взлетают и кружатся мелкие клочки” [2].

Второе действие акунинской “Чайки” являет не только детективный сюжет, пастишизация здесь проявляется и в иронической перекодировке чеховских персонажей. Так, в традиционном литературоведении Треплев представляется наиболее “гамлетовской” фигурой “Чайки” А. Чехова [5]. Аргументацией этому служит тот факт, что в развитии чеховской пьесы Треплев “движется от сколько-нибудь сильной и деятельной позиции к слабой и психологически разрушающей его <...>” [5, 229], а также то, что самоубийство его оказывается “единственным успешным поступком героя, что и актуализирует трагедийный модус, постоянно припоминаемый и одновременно постоянно снимаемый посредством шекспировских отсылок” [5, 229]. Акунин по-новому, более жестко оценивает героя: “Капризный, эгоистичный, жестокий мальчишка. Признаюсь, он мне совсем не нравился. Что за охота в двадцать семь лет жить одной жалостью к себе и при этом до такой степени презирать окружающий мир?” [2] – так отзывается о Треплеве доктор Дорн, который у Б. Акунина предстает потомком фон Дорнов (тех, которые, обрусев, превратились в Фандориных, Фондориных, или просто Дорнов), расследующим убийство.

Не менее жестко изображается эгоистичность, манерность, наигранность чувств Аркадиной, что, конечно же, не противоречит этому образу у А. Чехова: “Аркадина лживая, неумная, быстро переходящая из одного настроения в другое, самолюбивая эгоистка” [12, 19–20]. Подчеркивает характер Аркадиной у Б. Акунина разыгрываемая сцена с неизменно произносимым ею в каждом из дублей монологом: “Мой бедный, бедный мальчик. Я была тебе скверной матерью, я была слишком увлечена искусством и собой – да – да, собой. Это вечное проклятье актрисы: жить перед зеркалом, жадно вглядываться в него и видеть только собственное, всегда только собственное лицо. Мой милый, бесталанный,

нелюбимый мальчик... Ты – единственный, кому я была по-настоящему нужна. Теперь лежишь там ничком, окровавленный, раскинув руки. Ты звал меня, долго звал, а я все не шла, и вот твой зов утих..." [2].

Такой же "артистичной" Б. Акунин рисует Нину, подчеркивая ее неискренность авторскими ремарками: "говорит поставленным, актерским голосом", "картинно склоняется к столу", "поднимает голову, следит за его реакцией", "она актриса явно не хуже Аркадиной" [2]. В отличие от чеховской Нины, внутренние противоречия которой так и не разрешаются, "а ее несовпадение с самою собой приобретает трагическое звучание" [5, 232], акунинская Нина превращается в искусную притворщицу.

Таким образом Б. Акунин в "Чайке" отчуждает знакомые, заостреные во времени и "заштампованные" чеховские образы, заставляя читателя / зрителя взглянуть на них по-новому. Писатель демонтирует штампы, выработанные массовым сознанием, десакрализирует текст, побуждая читателя вновь (или впервые) обратиться к первоисточнику и переосмыслить (или осмыслить) его. Согласимся с мнением М. Костовой-Панайотовой о том, что в отличие от чеховской Чайки, где персонажи "зрительно ощутимы", в акунинской пьесе центром является – происшествие [15]. С одной лишь оговоркой: автору данной статьи представляется, что акунинские персонажи не превращены в функции, напротив, писатель анализирует чеховских героев и дает им оценку. И, в данном случае, игра становится главным методом реализации внутренних идей автора.

Итак, в процессе пастишизации классических произведений Б. Акуниным главной задачей становится преодоление однозначности, неизменности Истины, не соответствующих современному представлению о мире. Интеллектуальные игры с читателем в акунинских пьесах стимулируют интерес и способствуют обращению к первоисточнику. Рассмотренные пьесы Б. Акунина – попытка развенчания мифов прошлого, десакрализации и деструкции штампов и клише, связанных с классическими текстами в массовом сознании; интеллектуальная игра с подготовленным, искушенным читателем; попытка вывести массового читателя из зоны комфорта, собственной заангажированности, побудить аналитически обратиться к классическому тексту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акунин Б. Гамлет / Б. Акунин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://lib.ru/RUSS_DETEKTIW/BAKUNIN/akunin26.txt
2. Акунин Б. Чайка / Б. Акунин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika/>
3. Аникст А. Трагедия У. Шекспира "Гамлет" / А. Аникст [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.w-shakespeare.ru/library/tragediya-shekspira-gamlet45.html>
4. Анненский И. Проблема Гамлета [Электронный ресурс] / Иннокентий Анненский // Книга отражений. – М. : Наука, 1979 – Режим доступа : <http://www.pereplet.ru/moshkow/POEZIQ/ANNENSKIJ/gamlet.html>

5. Артемьева Л. С. “Гамлетовский” микросюжет в пьесе А. П. Чехова “Чайка” // Пушкинские чтения. – 2015. – № XX. – С. 224–232.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
7. Белей М. А. Игра в постмодернизме как коммуникативная категория [Электронный ресурс] / М. А. Белей // Молодёжь и наука : сборник материалов VIII Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, посвященной 155-летию со дня рождения К. Э. Циолковского. – Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2012. – Режим доступа : <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2012/section29.html>.
8. Блинова М. П. Стилевое многообразие малой постмодернистской прозы [Электронный ресурс] / М. П. Блинова. – Режим доступа : http://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova_m_p/stilevoe_svoeobrazie_maloj_postmodernistskoj_prozy/5-1-0-67
9. Блинова М. П. Особенности дискурсивного представления концептов постмодернистской философии в современной малой прозе [Электронный ресурс] / М. П. Блинова. – Режим доступа : http://zar-literature.ucoz.ru/publ/blinova_m_p/osobennosti_diskursivnogo_predstavlenija_konceptov_postmodernistskoj_filosofii_v_sovremennoj_maloj_proze/5-1-0-62
10. Грипич Н. В. Гамлет А. П. Сумарокова / Н. В. Грипич // Материалы Третьей научной конференции “Наука. Университет. 2002”. – Новосибирск, 2002. – С. 99–102.
11. Загороднева Ю. А. Постмодернистская игра: кто задает правила? / Ю. А. Загороднева // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 18. (233). Философия. Социология. Культурология. – Вып. 21. – С. 115–118.
12. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1988. – 384 с.
13. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова / В. Б. Катаев. – М. : Изд-во МГУ, 1989. – 261 с.
14. Киреева Н. В. Шекспировский текст в литературе XX – начала XXI в. / Н. В. Киреева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 12 (54) : в 4 ч. – Ч. III. – С. 88–90.
15. Костова-Панайотова М. “Чайка” Бориса Акунина как зеркало “Чайки” Чехова [Электронный ресурс] / М. Костова-Панайотова // Дети Ра. – 2005. – 9 (13). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/ra/2005/9/pa23.html>
16. Паперный З. С. “Чайка» А. П. Чехова / З. С. Паперный. – М. : Художественная литература, 1980. – 160 с.
17. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов [Электронный ресурс] / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения). – INTRADA, 2001. – Режим доступа : <http://postmodernism.academic.ru/90/%D0%BF%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%88>
18. Смиренский В. Полет “Чайки” над морем “Гамлета” [Электронный ресурс] / В. Смиренский. – Режим доступа : <http://sites.utoronto.ca/tsq/10/smirensky10.shtml>
19. “Чайка” Б. Акунина. Школа современной пьесы. Пресса о спектакле [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.smotr.ru/2000/2000_shkola_akunin.htm
20. Шекспир У. Гамлет, принц датский [Электронный ресурс] / У. Шекспир ; [пер. Б. Пастернак]. – Режим доступа : http://www.theatre-library.ru/files/sh/shakespeare/shakespeare_20.html
21. Шнейдер В. “Трагедия Гамлета, принца датского”. (Размышления через четыреста лет после премьеры) [Электронный ресурс] / Виктор Шнейдер. – Режим доступа : <http://www.horoshiepesni.ru/res/proza/122.html>

Стаття надійшла до редакції 17 травня 2017 року