



Екатерина КРЕТОВА

СТЕБ КАК СПОСОБ ВЫЖИВАНИЯ (ИЗ СЕБЯ) КУЛЬТУРЫ

Рассказывают анекдотическое происшествие из биографии известного математика П.Л. Чебышева. На лекцию ученого, посвященную математическим аспектам раскройки платья, явилась непредусмотренная аудитория: портные, модные барыни... Однако первая же фраза лектора: «Предположим для простоты, что человеческое тело имеет форму шара» – обратила их в бегство. В зале остались лишь математики, которые не находили в таком начале ничего удивительного. Текст «отобрал» себе аудиторию, создав ее по образу и подобию своему.

Ю.М. Лотман, «Текст и структура аудитории»

Мы живем в эпоху интертекстуальности. Причем уже давно – сам термин возник в структуралистском литературоведении в середине 1960-х, благодаря филологу, семиотику, последовательнице Ролана Барта и Михаила Бахтина Юлии Кристевой. Понятно, что термин лишь сертифицировал вполне развитое художественное явление. Сейчас, когда на смену постмодернизму пришел некий, ну, скажем, постпостмодернизм (понятие употребляемое, но уже почти ничего не означающее), интертекстуальность становится доминирующим методом художественного творчества. Феномен диалога текста с другими текстами и жанрами – предшествующими или существующими одновременно, взаимодействие вновь создаваемого текста со знаковым контекстом в условиях постпостмодернистской ментальности превращается в фундаментальное условие смыслообразования.

Этот процесс очевиден во всех видах художественного творчества: литературе, драматургии, театре, кино, изобразительном искусстве. Даже в музыке, которая по справедливому мнению композитора Владимира Дашкевича является не столько видом искусства, сколько средством коммуникации (прежде всего, коммуникации человека с космосом), это явление, реализующееся в виде полистилистики и интонационной вторичности, подрывает видо-вые свойства музыки как удивительного и не

имеющего аналога феномена и превращает музыку в банальную «форму общественного сознания». В этой связи показательно состояние современного музыкального авангарда. Возникший в первой четверти XX века, как отражение или даже неотъемлемая часть объективных планетарных процессов, он очень быстро «стопорнулся», затормозил, забуксовал и мумифицировался. Безнадежно утратив свои изначальные смыслы и коды, музыкальный авангард всего за сто лет превратился в нафталиновую бессмыслицу, прикрывающую профессиональными композиторскими техниками творческую импотенцию.

КАКОЙ УДАР СО СТОРОНЫ КЛАССИКА (ИЛЬФ И ПЕТРОВ)

Как написано у Ролана Барта: «основу текста составляет его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки» (Р. Барт. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*). Таким образом, текст – не что иное, как «воплощение множества других текстов, бесконечных или утраченных кодов». Говоря об утраченных кодах, великий структуралист имеет в виду то, что коды эти растеряли информацию об их происхождении и, что уж совсем печально, первичные смыслы. Этот процесс, вероятно, начавшийся в древние времена (точно так же, как процесс умирания начинается с первых секунд жизни младенца), где-то в начале XX века стал сильно бросаться в



глаза. Именно тогда Гуго фон Гофмансталь написал пророческое стихотворение «Вселенская тайна», в котором раскрыл метафизический секрет сегодняшнего культурного вакуума:

*Да, глубь колодца знает то,
Что каждый знает когда-то мог,
Безмолвен и глубок.
Теперь невнятен смысл и суть,
Но, как заклятье, все подряд
Давно забытое твердят.
Да, глубь колодца знает то,
Что знал склонявшийся над ней –
И утерял с течением дней.
Был смутный лепет, песнь была.
К зеркальной темной глубине
Дитя склонится, как во сне,
И вырастет, забыв себя,
И станет женщиной, и вновь
Родится в ком-нибудь любовь.
Как много познает любовь!
Что смутно брезжило из тьмы,
Целую, прозреваем мы.
Оно лежит в словах, внутри...
Так нищий топчет самоцвет,
Что коркой тусклою одет.
Да, глубь колодца знает то,
Что знали все... Оно сейчас
Лишь сном витает среди нас*

С грустью надо признать, что если во времена Гофмансталя «ОНО» хотя бы «витало сном среди людей», то нынче уж и сна того нет. «ОНО» – то есть смыслы, некогда существовавшие и определявшие законы жизни человечества (и не только человечества) уже нигде не витает и мало кто из художников пытается его выудить, услышать, прочитать. Каждый вновь создаваемый текст представляет собой сегодня новую ткань, скроенную из старых цитат, фрагментов, отрывков, смыслы которых потеряны или уничтожены путем бесконечного наложения новых смыслов – с каждым слоем все более плоских, мелких, убогих. Уж точно не извлеченных со дна того волшебного гофманстальевского колодца.

Автор нового текста (бедняга!), даже если старается создать реально новый текст, все равно рано или поздно обнаруживает, что до него это уже кто-то написал. (Помните,

как Остап Бендер, всю ночь сочинявший стихотворение «Я помню чудное мгновенье», только на рассвете сообразил, что его уже написал А. Пушкин. «Какой удар со стороны классика!» – воскликнул Великий Комбинатор). Наиболее принципиальные творцы, дабы избежать подобных ударов со стороны ввремя застолбивших места в истории культуры предшественников, поступают проще и честнее: они не скрывают, что создают свои тексты по моделям. Они творят свои палимпсесты (иногда даже очень занятные), наслаивая их на чужие, не стертые или слегка подтертые изображения. Современный автор ничего не сочиняет на чистом листе. Более того, многослойная семантика чужих текстов не отпускает свеженанесенный смысловый пласт ни на минуту, и то здесь, то там вылезает на поверхность. Драматург Максим Курочкин пишет пьесу под названием «Кандид Вольтера», Михаил Угаров – «Маскарад Маскарад», композитор Валентин Сильвестров сочиняет шесть пьес для скрипки, виолончели и фортепиано «Мгновенья Моцарта», Антон Батагов представляет публике фортепианный цикл «Избранные письма Сергея Рахманинова», кино завалено ремейками старых фильмов.

Будучи арт-директором Всероссийского драматургического конкурса «Действующие лица», я каждый год читаю поток пьес, в котором вышеописанные тенденции реализуются в полной мере. Множественность поступающих на рассмотрение текстов (в разные годы от 300 до 500) позволяет считывать актуальные тенденции как в театральном, так и в широком социокультурном контексте. «ДЛ» – некий срез социальной психологии, который тем более объективен, чем менее талантливо написано произведение. Парадокс? Нисколько. Невозможно построить модель жизни петербуржцев XIX века по романам Достоевского: созданный им мир отражает эпоху через сознание гения, то есть в крайне субъективном варианте. По романам Крестовского – уже лучше. А по очеркам рядового журналиста «Северной пчелы» – вообще замечательно. Потому что печать авторского сознания в этих очерках незначительна.



Вот и сегодня в потоке текстов, зачастую графоманских, иногда просто заурядных, можно считать знаки времени. И понять характерные особенности современного искусства. Есть авторы – «девственные»: они игнорируют XX век и ваяют свои сочинения на структурах А.Н. Островского, А.П. Чехова и даже Уильяма нашего Шекспира. Есть «классики», предпочитающие советские модели Евгения Шварца, Александра Володина или Александра Вампилова. О таких, кстати, один известный современный драматург, сказал: «Когда я вижу в первой ремарке: загородный дом, посреди стол, над ним – абажур, то дальше уже не читаю». Есть «продвинутые» – ориентирующиеся на новую драму, Николая Коляду, реже на хорошую современную литературу типа Виктора Пелевина или Владимира Сорокина, что трудно: требует слишком высокого интеллекта. Наиболее оригинальные тексты вообще отказываются от признаков литературного текста. Таковы последние драматургические опусы Павла Пряжко («Солдат», «Я свободен»).

НЕ УКРАДИ (ЗАПОВЕДЬ)

Вторичность в искусстве так или иначе проявлялась всегда. В конце концов, создание литературных, живописных или музыкальных произведений на основе мифов – тоже своего рода интертекстуальность. Многие пьесы Шекспира основаны на значительно переосмысленных чужих сюжетах и темах. К примеру, считается, что прототип Гамлета упоминался в еще исландской саге Снорри Стурлусона, откуда он перекочевал в историю, записанную датским летописцем Саксоном Грамматиком, а уж потом был увековечен гением, скрывавшимся за именем Шекспир. Но Шекспиру не было никакой нужды указывать своему читателю или зрителю на авторство Саксона Грамматика. Более того, информированность об этом знании вряд ли обеспечит нам большую глубину понимания того совершенно оригинального образа, который создал Шекспир.

Петр Ильич Чайковский сильно грешил заимствованиями. Знарок его творчества без труда и не без смущения укажет целый ряд фрагментов его партитур, которые имеют опасное

сходство с музыкой некоторых немецких романтиков или итальянских оперных классиков. Но это не цитаты. И даже не аллюзии. Это могло бы стать предметом судебного разбирательства в сфере авторского права, если бы не одно важное обстоятельство: Чайковский создал свой собственный стиль – настолько яркий и узнаваемый, что он поглощает любые заимствования, перекрашивая их в оригинальный, абсолютно индивидуальный авторский колер и снимая все подозрения в плагиате. Алиби Чайковского – его творческий гений, позволивший великому композитору, не открывшему новых путей и форм музыкального языка, проявить свою неповторимость в бесконечной вторичности (такой вот оксюморон получился!)

Современная вторичность предполагает обязательный отсыл к предыдущим слоям. Собственно, именно в этом отсыле – весь смысл. Ради него все и затевается. Авторы так боятся, что используемые ими источники окажутся не считанными (в силу малограмотности потребителя), что спешат указать весь список «цитируемых» первичных производителей своего постпостмодернистского продукта. Делается это различными способами, в том числе через прямые ссылки. Так Людмила Улицкая называет свою пьесу «Русское варенье» и обозначает жанр: *afterchekhov*. Можно ли смотреть спектакль по этой пьесе человеку, не читавшему «Вишневый сад»? Конечно, можно. Более того, такой публики сейчас большинство – именно она обеспечивает аншлаги на спектакле по этой пьесе, идущем, скажем, в театре «Школа современной пьесы». Но какой сюжет, какое послание, какую идею считывает для себя эта часть зрителей – можно только догадываться. Во всяком случае – чему-то смеются.

Вторичность в режиссуре проявляется по-разному. Самое забавное – это амбиции режиссеров, которые ничтоже сумняшеся пытаются выдать свои приемы за нечто новое и современное. Пользуясь тем, что видеозапись спектаклей как распространенная практика – дело буквально последних 5–6 десятилетий, представители радикального режиссерского театра на полном серьезе манифестируют свои методы как авангардные. Приведу только два



примера описания спектаклей, которые доказывают: ребята, вы далеко не первые!

«В одном спектакле он (режиссер – **Е.К.**) сооружает грандиозный базар в Вене, пускает по сцене настоящий вагон электрического трамвая и воздвигает помпезный военный лагерь с марширующими войсками. В другом спектакле поражает публику пляжем и морским купаньем в Биаррице с десятками обнаженных женщин в трико и показывает средствами кинематографа настоящий бой быков. “Ударное” место третьего спектакля – танец живота полуодетых персонажей. Далее мы можем увидеть в качестве основных трюков настоящую яхту с дымящейся трубой, движущиеся лифты, танцы апашей, опять морские купанья во всех подробностях, откровеннейшие матчиши и ки-ка-пу, обещание показа на сцене настоящих одалисок и евнухов, серпантин и конфетти, швыряемые в зал, дуэты на фоне неизвестно почему появляющегося балета, аккомпанирующего пению хлопучками и колокольчиками...

В “Веселой вдове” в финале любовного объяснения вдруг выезжает на сцену велосипедист. Как? Что? Почему? Откуда? Пока зритель успеет задать себе эти вопросы, появляется группа женщин в трико телесного цвета. Сверху падает куча конфетти. “Она” ставит ногу “ему” на колени, показывая при этом настоящие лионские кружева. Сзади начинает бить фонтан. В оркестре гром и молния. И занавес падает под ахи и охи ошеломленной толпы». (М. Янковский. *Солнечный жанр*. 1935 г.)

«Другой режиссер в подходе к “Прекрасной Елене” исходил из той точки зрения, что сатира, заложенная в этой оперетте, никак не ограничена эпохой Второй империи, а, напротив, является равнозначущей для всех времен, для всех народов. Поэтому первый акт спектакля протекал в обстановке античности, второй – в эпоху Людовика XIV, а третий – в современности и, вместо древнегреческого курорта, в русском Кисловодске. Так, на протяжении трех актов, переноса зрителя из эпохи в эпоху, воскрешается «травестированная» история Прекрасной Елены, переименованной в новом варианте в Елену Прекрасную. Новый постановочный вызвал не только перетрактовку оформления, но

и коренную переделку текста. Актеры неожиданно цитируют Фета, Некрасова, ссылаются на Гамсуна, оперируют строками из модных русских поэтов». (М. Янковский. *Солнечный жанр*. 1935 г.)

В первом случае речь идет о режиссере Александре Брянском и его спектаклях, поставленных в 1905–1906 годах, во втором – о Константине Марджанове и его постановках 1913 года. Как говорится, *no comment*.

СМЕЯТЬСЯ, ПРАВО НЕ ГРЕШНО?.. (КАРАМЗИН)

NB. В этом разделе я буду применять термин «стеб», который может вызвать нарекания со стороны ревнителей чистоты русского языка, ибо он заимствован из современного сленга. Однако по аналогии с тем, как мы употребляем иностранные слова, не умея их ничем заменить (например, слово «месседж», которое лично я никак не могу заменить словами «послание» или «сообщение»), вполне приемлемо применение сленга. Я действительно не знаю, как полноценно перевести на литературный русский слово «стеб». Простите!

На современном этапе явление интертекстуальности вышло на некий уровень, которое я обозначаю емким термином «стеб». На этом уровне новый текст не столько вступает в сложные отношения с другими текстами, сколько начинает пародировать их, иронизировать над ними, травестировать, буффонировать, словом – стебаться.

Вменяемый автор, мотивируемый в своем творчестве не весенним (осенним) обострением психического заболевания, а реальной интенцией к созданию нового художественного произведения не может не понимать, что он загнан в рамки вторичности. И поскольку, благодаря Гегелю, мы знаем, что история повторяется дважды – один раз в виде трагедии, второй – в виде фарса, наш автор просто обречен на стеб. Потому что нельзя же всерьез в миллионный раз поведать историю про «Евгения Онегина». Поэтому появляется очень смешная литературная мистификация Брэйна Дауна «Код Онегина», в котором использованы как минимум два источника – роман Дэна Брауна

Новый театр, старая сцена



И. Дель – Ленька
Пантелеев.
«Ленька Пантелеев.
Мюзикл».
ТЮЗ им. А.А. Брянцева.
Санкт-Петербург

Ч. Уоркмен – Финн.
«Руслан и Людмила».
Большой Театр



«Код Да Винчи» и «наше все» «Евгений Онегин» Пушкина. Налицо откровенный стеб интеллигента Дмитрия Быкова, рассчитанный на людей если не столь же, то хотя бы сколько-то интеллектуальных и с чувством юмора.

Стеб звучит отовсюду: из радиоприемника, из Интернета, из газет. Нет стеба разве что в новостях государственных телеканалов, поэтому и смотреть их невозможно. Во всяком случае, тот небольшой круг российской аудитории,



который способен адекватно воспринимать культурные явления, официальное ТВ давно не смотрит. Правда, его смотрит народ, чуждый и даже враждебный этому интеллигентскому стебу. Но и для него имеется свой стиб – Иван Ургант, КВН, «Большая разница». Пародия и травестирование становится основной формой подачи любого текста, основанного на чужих текстах. И это логично: если ты выдаешь чужое за свое на полном серьезе – это плагиат, если стебаясь – демонстрация недюжинного остроумия.

Стеб хорош еще и тем, что он отстраняет автора от транслируемого сообщения (в данном случае – вот именно не месседжа), каким бы серьезным оно ни было изначально. Даже информация о трагических событиях популярными радиоведущими подается с иронической интонацией. Как ни парадоксально, это – прием, позволяющий быть услышанным. Потому что если прочесть трагическую новость серьезно, то в ней легко можно будет услышать нечто левитановское, типа: «От советского информбюро»... Чтобы избежать комического эффекта, ведущий включает собственную авторскую стибную интонацию. Другой он просто не владеет.

Для того, чтобы не стать посмешищем – не дай бог впасть в пафос или хотя бы обнаружить свой «респект» (вот именно респект, а не уважение) в адрес оригинала, – режиссер способен подвергнуть травестированию и любой жанр классического произведения. Поэтому, например, Дмитрий Черняков, превращает эпическую оперу Глинки «Руслан и Людмила» в сценарий корпоративного мероприятия. Ведь по его глубокому убеждению, невозможно всерьез сегодня рассказывать о Черноморе и Наине! Да и вообще, представьте себе кота, который «идет направо – песнь заводит, налево – сказку говорит...». Бред наркомана, да и только...

Доминирование стеба неразрывно связано с культом самодеятельности. КВН в широкой трактовке этой аббревиатуры стал мощной движущей силой современной эстетики. Как-то случилось, что фраза героя Евгения Евстигнеева из фильма «Берегись автомобиля»

(«Насколько лучше бы играла Ермолова вечером, если бы днем стояла у шлифовального станка...») стала пророческой. Высокий рейтинг всевозможных «минут славы», «танцев со звездами», «голосов» и пр. говорит о том, что публике гораздо интереснее смотреть, как что-то выделывают участники самодеятельности (порой, на самом деле весьма неплохо) нежели восхищаться мастерством профессионала. Хай-тек в искусстве не интересен. Интересен – еще одно жаргонное слово – прикол.

На последнем фестивале «Золотая Маска» в Москве показали спектакль Санкт-Петербургского ТЮЗа «Ленька Пантелеев. Мюзикл». Спектакль, который при колоссальном юморе и иронии его молодых создателей, подкупает искренностью, горячностью и серьезностью высказывания на тему нашей сегодняшней несправедливой жизни. Показ вызвал огромный резонанс и волну обсуждений в социальных сетях. Симптоматичен один из комментариев: автор радуется, что в первом действии спектакль был наполнен иронией, но затем – ...ничего от этого иронического ракурса не осталось во втором акте, попер какой-то ужасный серьез и моральте...

Вот так: серьезу – категорически отказать! Серьез нынче – неформат. Сегодня наступила эпоха стеба, когда все предыдущие классические и не совсем классические тексты прочитываются через кривое стекло. И чем прикольнее изгиб этой кривизны, тем больше шансов на признание. Стебные тексты по образу и подобию своему формируют аудиторию, которая, в свою очередь, выдает социокультурный заказ на новые стебные тексты. Похоже, что у человечества есть шанс погибнуть от смеха...

PS. Кстати... Эта статья – тоже абсолютно вторична. Она напицкана цитатами, чужими мыслями, стебом и с головой выдает в авторе человека, грешащего самодеятельностью и опасаящегося, что кто-то может уличить его в склонности к серьезу.