



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Мотив путешествия в новейшей драме Германии и России «Чик.
Гудбай, Берлин!» В. Херндорфа и Р. Коаля и «Последнее путешествие»
Н. Гостюхина**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**

**Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»**

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:

77,72 % авторского текста

Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована

«07» мая 2021 г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ
Марковой Т.Н. *Т.Н. Маркова*

Выполнила:

Студентка группы ОФ-515/075-5-1

Шаманова Дарья Сергеевна

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор

Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2021



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Мотив путешествия в новейшей драме Германии и России «Чик.
Гудбай, Берлин!» В. Херндорфа и Р. Коаля и «Последнее
путешествие» Н. Гостюхина**

**Выпускная квалификационная работа по направлению
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**

**Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»**

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:
_____ % авторского текста
Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована
« ___ » _____ 20__ г.
зав. кафедрой литературы и МОЛ
Марковой Т.Н.

Выполнила:
Студентка группы ОФ-515/075-5-1
Шаманова Дарья Сергеевна
Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2021

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	7
1.1 Проблемы сюжетостроения и мотивной структуры современной драмы	7
1.2 Структура жанра пьесы-путешествия	13
1.3 Мотив побега как структурообразующий мотив пьесы- путешествия	17
ГЛАВА 2. ПОБЕГ КАК ВЕДУЩИЙ МОТИВ ДРАМАТУРГИИ НАЧАЛА 2000-Х ГОДОВ	22
2.1 Мотив побега в подростковой драматургии XX–XXI века	22
2.2 Путешествие в структуре драмы В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!»	27
2.3 Мотив побега в пьесе В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, берлин!»	32
2.4 Мономиф о пути героя в структуре пьесы «Последнее путешествие» Н. Гостюхина	37
2.5 Пьесы В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» и Н. Гостюхина «Последнее путешествие»: типологический аспект	43
ГЛАВА 3. КОНСПЕКТ ВНЕКЛАССНОГО МЕРОПРИЯТИЯ (ПО ПЬЕСЕ Н. ГОСТЮХИНА)	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	59
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	61

ВВЕДЕНИЕ

Жанр путешествия издавна привлекает читателей и продолжает заинтересовывать новых читателей. Литература о путешествиях помогает человеку узнать новое, предлагает читателю начать осваивать воображаемый путь вместе с героями книги, что способствует внутреннему интеллектуальному и духовному развитию. Именно поэтому книги о путешествиях будут актуальны во все времена, особенно сейчас, когда не каждый современный человек может позволить себе реальное путешествие в другие страны или путешествие-бегство от проблем из-за убыстряющегося ритма городской жизни, в которой почти нет места для отдыха. Литература предлагает современному человеку отдохнуть и пройти определённый путь вместе с писателем и его героями. В современном мире помимо эпических путешествий существуют драматические – можно пойти в театр и пройти определённый маршрут с героями пьесы, действие которой будет разворачиваться прямо на глазах у зрителя в реальном времени, что способствует более глубокому погружению в событийный ряд пьесы.

В нашей работе будет представлен анализ особенностей формы путешествия и мотива побега в современной драме. Мы рассматриваем связи между современной немецкой и русской драмой, и в связи с тем, что материалом нашей работы является новая немецкая и русская драматургия, в своей работе мы опирались на исследования, посвящённые актуальным процессам, происходящим в этих национальных литературах: работы по теории драматургии Лемана Х.-Т. [17], Зингермана Б. И. [10], П. Пави [37], Фрумкина К. Г. [41], Чиркова А. С. [43], работы, посвящённые русской драме, Головчинер В. Е. [6], Ищук-Фадеевой Н. И. [11], а также работы, посвящённые немецкой драме, Сейбель Н. Э. [32, 34, 35], Шебельбайн Я. О. [35, 46], Шрёдера Ю. [51], Шевченко Е. Н. [47]. Однако представленные исследователи не рассматривали пьесы-путешествия подробно, в связи с чем определяется актуальность нашего исследования.

Актуальность рассматриваемой проблемы можно представить в научном аспекте. С научной точки зрения выбранная нами тема является актуальной в виду недостаточной изученности. В форме путешествия мотив побега появляется достаточно часто ещё с текстов эпохи романтизма, и его характеристики, реализация в эпических текстах уже достаточно изучены. Что касается реализации мотива путешествия в драме, то можно обозначить, что этот вопрос до сих пор не достаточно изучен. В нашей работе мы хотим восполнить это, изучив данный вопрос.

Целью работы является рассмотрение мотива путешествия и его реализации в пьесах В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» и Н. Гостюхина «Последнее путешествие».

В соответствии с поставленной целью решаются следующие *задачи*:

- 1) на основе анализа научной и методической литературы сформулировать основные принципы подхода к изучаемому материалу;
- 2) выявить структурные особенности жанра пьесы-путешествия и мотива побега;
- 3) проследить, как реализовался мотив побега в современной зарубежной и отечественной драме;
- 4) провести анализ пьесы В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» с точки зрения реализации в ней мотива побега;
- 5) провести анализ пьесы Н. Гостюхина «Последнее путешествие» с точки зрения реализации в ней особенностей формы путешествия и мотива побега;
- 6) провести сопоставительный анализ представленных пьес В. Херрндорфа и Р. Коаля и Н. Гостюхина с точки зрения в них особенностей формы путешествия и мотива побега;
- 7) предложить форму использования материала работы в практике школьного изучения литературы.

Объектом исследования являются структурные особенности формы путешествия и мотива побега.

Предметом изучения выступают особенности реализации формы путешествия и мотива побега в пьесе В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!».

Для достижения поставленной цели в ходе исследования были использованы следующие *методы*:

1) теоретические: изучение искусствоведческой, методической, художественной литературы по данному вопросу, её анализ и синтез, сравнение различных подходов, классификаций и обобщение полученных данных;

2) эмпирические: отбор пьес, в которых реализуется мотив побега, их чтение и анализ.

Материалом исследования стали пьесы И. Бауэршима «Норвегия. сегодня» (2004), Й. Изенмайера «Без монет нет конфет» (2010), Х. Шобера «Чёрное молоко, или экскурсия в Освенцим» (2011), Я. Фридриха «Называй меня Питер» (2015), С. Орловой «Хочу по правде» (2014) и В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» (2015), Н. Гостюхина «Последнее путешествие» (2016).

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты и материалы (конспект фрагмента урока) могут быть использованы в учебном процессе с целью активизации творческой деятельности читателей-школьников, формирования у них критического мышления, а также при изучении особенностей современной драмы студентами в колледжах и университетах.

Научная новизна заключается в подробном рассмотрении реализации формы путешествия в драме. Впервые принята попытка комплексно изучить вопрос о реализации эпической формы путешествия в драматических текстах.

Работы были *апробированы* на следующих конференциях: конференция молодых учёных на базе УрФУ (2019 г.), конференция

молодых учёных на базе УрФУ (2020 г.), конференция «Язык. Культура. Коммуникация» на базе ЮУрГУ (2020 г.).

Структура исследования включает в себя введение, первую главу, в которой мы рассматриваем историю развития и становления жанра путешествия и мотива побега, их структурные особенности и реализацию мотива побега в современной драме, вторую главу, в которой проводится анализ пьесы В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» и сопоставительный анализ этой пьесы и отечественной пьесы «Последнее путешествие» Н. Гостюхина, заключение.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1 Проблемы сюжетостроения и мотивной структуры современной драмы

Форма путешествия с её обилием разрозненных эпизодов, фрагментарностью, обширным хронотопом и большим количеством действующих лиц нетипична для классической драмы, стремящейся к единству действия. Прочно освоенный эпической прозой мотив пути для театра явление, скорее, чужеродное. Драмы-путешествия появляются в литературе сравнительно поздно – примерно во второй половине XX в.

Первой пьесой-путешествием можно считать «Принцессу Греза» (1895) Э. Ростана, где «изображается» путь Жофре Рюделя в Триполитанию к «далекой принцессе» Мелисанде. Пьеса стала началом расцвета театра Сары Бернар, произвела фурор у публики рубежа XIX–XX веков, послужила толчком к созданию монументального полотна Врубеля, но, строго говоря, путь (странствие) в ней выполняет вторичную функцию. Описанный Ростаном путь влюбленного поэта к его Музе наполнен творческими исканиями, «предметом описания становится сам процесс творчества» [23], но дорога обретения вечной славы не связана ни со становлением героя, ни с познанием окружающего его мира. Следующей знаковой пьесой-путешествием можно назвать «Синюю птицу» (1908) М. Метерлинка, где главные герои отправляются в сказочное странствие в поисках Синей птицы. Преодолевая границы «жизни, искаженной боязнью перед непосредственными, простыми влечениями души», Тильтиль и Митиль знакомятся с миром вещей, снов и собственных страхов [25]. Они странствуют не столько в реальном географическом пространстве, сколько в ментальных мирах и разрушают статичность метерлинковского «замершего в ожидании чуда» человека, «отказавшегося и от действия, и от слова в прежнем его значении» [10; с. 198]. После Метерлинка пьесы-путешествия появляются во второй половине XX в. (Станислав Лем

«Путешествие профессора Тарантоги» (1963)) и в начале XXI в. (В. Херндорф и Р. Коаль «Чик! Гудбай, Берлин» (2011), Н. Гостюхин «Последнее путешествие» (2016)).

В своей книге «Постдраматический театр» немецкий литературовед Х.-Т. Леман отмечает, что «театр должен предпочитать некоторое среднее пространство» [17; с. 247]. Поскольку слишком большое или слишком маленькое, камерное пространство может навредить драматическому действию, однако постдраматический театр активно пренебрегает классическим средним пространством, расширяя его: появляются метонимическое пространство – преодоление границ между зрителем и актёром или актёром и сценой, «интегрированный театр», в котором восприятие не может полностью овладеть пространством, поскольку действие происходит в разных его концах, пространство сценического монтажа и др. Таким образом, Леман подчёркивает, что к концу XX в. театральное пространство расширяется.

Обращение театра к мотивам, изначально присущим другим родам литературы, трактуется историками и теоретиками литературы по-разному.

В 20-е гг. Брехт, а до него Пискачов называли эпическим театром, выходящий за пределы классической, «аристотелевской» драматургии, основанной на драматической напряженности, на конфликте и плавном развитии действия [37, с. 433]. Активно разрушая все театральные условности, они, естественным образом отказались и от иллюзии «наблюдения за происходящим»: события их пьес не «происходят непосредственно на глазах у зрителя» [3, с. 8], а «отодвигаются» от него в пространстве и времени (как исторические драмы Брехта, например). Принцип «рассказывания о» для них не столько заимствование из эпоса, сколько новая установка театра на прямой контакт (разговор) со зрителем.

Чирков А. С. в своей монографии называет эпизацией драмы стремление к сохранению и развитию элементов художественного синкретизма, к широкому использованию эпического элемента в

драматических произведениях [43; с. 9]. Причём, опираясь на драматическую концепцию Аристотеля, литературовед утверждает, что эпическая драма возникла ещё во времена античности, но как самостоятельное явление сформировалась только к XX в. Отличие эпизированной драмы, возникшей ещё в Древней Греции, от эпической, сформировавшейся в XX в., Чирков видит в том, что действие эпизированной драмы связано с конфликтом индивидов, а в основе эпической лежит «столкновение идей, носителями которых являются представители определённых классов и направлений» [43; с. 10]. Характер взаимодействия эпических и драматических начал реализуется как проявление межродовой диффузии – «широкое использование эпического элемента в драматических произведениях», т.е. использованием «готовых» форм одного рода другим [43; с. 10].

Головничер В. Е., исследуя феномен эпической драмы в монографии «Эпическая драма в русской литературе XX века», отмечает, что с пониманием характера взаимодействия эпоса и драмы как межродовой диффузии трудно согласиться. В частности, она ставит вопрос о заимствовании форм одного рода другим: «если они чем-то напоминают те, что используются в эпических произведениях, то это ещё не означает, что они пришли из эпоса: есть масса средств, приёмов, форм, категорий ..., которые исправно «служат» во всех родах литературы» [6; с. 25]. Причём важно то, как эти универсальные формы взаимодействуют с другими в той или иной жанрово-родовой системе. Литературовед отмечает, что вопросы о взаимодействии эпоса и драмы поднимались не только в античности, но и во времена Ренессанса, в романтическую и реалистическую эпохи, но интенсивно эпическая драма стала развиваться в начале XX вв., что связано с вниманием драматургов и общества в целом к социально-историческим аспектам бытия, которые традиционно рассматривались в эпической форме. Так, одной из первых русских эпических пьес Головничер В. Е. выделяет пьесу М. Горького «На дне» (1903), поскольку в ней нет ни традиционного

начала, такой же развязки, а центр действия всё время перемещается, и эти признаки соответствуют признакам эпической драмы, выделяемые Б. Брехтом в 30-х гг. XX в.: «Индивидуум перестаёт быть центром спектакля. Отдельный человек не порождает никаких отношений, значит, на сцене должны появиться группы людей, внутри которых или по отношению к которым человек занимает определённую позицию» [4; с. 61].

Ищук-Фадеева Н. И. в своей статье отмечает эпизацию пьес Чехова А. П. и М. Метерлинка, в связи с чем делает акцент на изменения типа драматического героя, который теперь «... берет на себя функции повествователя», что свойственно эпическим текстам, в то время как в традиционной драме герой-повествователь принципиально исключён и появляется только в особых театральных формах, в частности в эпическом театре [37; с. 435]. Меняется также отношение к драматическому конфликту. «В аристотелевской драме главным было событие и конфликт как его концентрированное выражение. В неаристотелевской чеховской драме открытого типа на первый план выходит герой, а сюжетом становится осознание конфликта между жизнью и обманчивым событием, которое, как выясняется в ходе сюжета, неспособно изменить драму бытия» [11; с. 162].

Сейбель Н. Э. и Шебельбайн Я. О. в статье «Эпическое в современной драме (на материале пьесы Фритца Катера «время любить время умирать») выделяют следующие формы реализации эпического в современной драме: рассказывание (диегезис) вместо показывания (мимезиса), вытеснение индивидуальности «коллективным» героем, собирательным действующим лицом (народ, поколение), абстрагирование и метафоризация сценического времени и пространства, дробление действия на фрагменты, различающиеся пафосом и этосом, соединение трагического и комического, героического и мелодраматического в сложный, многоуровневый конгломерат — изменения, обозначившие в совокупности переход от аристотелевской драмы к эпическому театру [35; с. 184].

С эпизацией драмы претерпевает изменения драматический сюжет. В классическом театре сюжет разворачивался на глазах у зрителя непосредственно, в то время как в эпическом театре (по Брехту) рассказчик не вовлекается в действие, он «полностью свободен для наблюдения и комментирования» [37, с. 87], что связано с пониманием построения фабулы по Брехту: выстроить фабулу значит одновременно иметь точку зрения на историю (повествование) и историю (события) [37, с. 400]. Таким образом, в эпическом театре происходит распад единства сюжета из-за появления нарратора – фабула представляет собой как материал (повествуемая история), так и структуру повествования (повествующий дискурс).

Меняется также и драматический герой. В классической драме существовали трагические герои — жаждущие действия, последствия которого оборачиваются для них гибелью, и драматические — примиряющие свою свободу и необходимость. С появлением эпического театра появляется эпический герой, «раздавленный судьбой и подчиненный ей» [41, с. 427]. Брехт впервые представил также несамостоятельного героя, скрытого в толпе, не имеющих ярких индивидуальных черт. Они представляют собой «отдельные лица», которые «не обладают индивидуальностью, либо самостоятельностью» [41, с. 437], поскольку впервые центральным героем пьесы становится группа людей, к которой отдельная личность теряет свою значимость.

В начале XXI века расширение границ действия происходит за счет овладения театром синтетическим художественным языком, позволяющим легко переходить из драматического в эпическое и из показываемого в рассказываемое и обозначаемое. Леман пишет о смешении жанров: происходит соединение музыкального и разговорного театра, концерта и театральной игры и т. д. «Постдраматический театр предлагает себя как место встречи различных искусств, а потому развивает (и даже напрямую требует) и некоего нового потенциала восприятия, который уходил бы прочь от драматической парадигмы (и даже от литературы вообще)» [17; с.

50]. Таким образом, соединение драмы и мотива путешествия, который обычно функционировал в эпических текстах, для новой драмы вполне оправданно.

В книге «Постдраматический театр» или «Новый реализм?» Ю. Шрёдер, изучавший «новый реализм» – тенденцию, пришедшую на смену «постдраматическому театру», отмечает: «Постдраматический театр» стал спорным паролем десятилетия, <...> а противоположным паролем, сформировавшимся уже во второй половине девяностых годов, становится «новый реализм»... Обесцениванию символического языка в пользу театра, который путём саморефлексии и автореференций реализует всего лишь собственную «театральность» ... новый реализм противопоставляет реабилитацию драматического текста, героя и действия» [51; с. 1080]. Говоря о новой немецкой драматургии, Ю. Шрёдер отмечает: «Она всё изобретательнее и виртуознее ищет точки пересечения реального и фикционального и тем самым в равной степени миметически и критически реагирует на действительность». Таким образом, новая немецкая драма реабилитирует классический драматический текст, используя при его реализации на сцене экспериментальные формы, присущие «постдраматическому театру», соединяя таким образом эксперимент и классическую традицию.

Шевченко Е. Н. в курсе лекций по новой немецкой драме, говоря тенденции «нового реализма», отмечает, что «новое поколение драматургов поворачивается лицом к современности, но при этом берет на вооружение весь арсенал разнообразных инновативных, экспериментальных форм и приемов, созданных предыдущей эпохой» [47; с. 21]. Молодые драматурги «нового реализма» вновь обращаются к документальной драме, отказываясь зачастую от прямого изображения реальных событий и передавая реалии яркими художественными условностями. Совмещение эпического жанра путешествия с драмой может выступать в данном случае этой условностью – через сценическое путешествие совершается не только

театрально-развлекательное путешествие, но и личное, психологическое, философское. Шевченко Е. Н. отмечает также, что внимание драматургов переносится с внешнего конфликта на конфликт внутренний. Таким образом, в центре современной немецкой драмы становится внутренний конфликт героев, их душевное состояние, настроение, их внутреннее развитие.

Поскольку форма путешествия традиционна для эпоса, а мы рассматриваем её проявление в драме, нельзя не затронуть теоретический вопрос о эпическом театре – в 20-е гг. Брехт назвал так прием и стиль игры, выходящий за пределы классической, «аристотелевской» драматургии, основанной на драматической напряженности, на конфликте и плавном развитии действия [37; с. 433].

1.2 Структура жанра пьесы-путешествия

Путешествие – литературный жанр, в основе которого лежит изложение географических и этнографических сведений о малоизвестной или неизвестной читателю стране, описание странствий и впечатлений, их художественная обработка. Форма путешествия может быть разнообразной: от путевых заметок, дневниковых записей до мемуаров.

Литература путешествия берёт своё начало в эпоху античности в «эпосе поисков» («Одиссея», «Рамайна»). Пространство в этих произведениях двойственно: с одной стороны, герой находится в реальном локусе (используются реальные географические названия и факты), с другой – герой путешествует по мифологическому пространству. «Интерес к вещной среде, ... внимание к предметному миру прошлого» [18; с. 106] соединяется со «стремлением к концентрации обширного материала в рамках короткого действия» [40; с. 40] и «всеобъемлющей и упорядоченной картиной мироздания» [48; с. 18]. Эта традиция продолжается в историко-географических сочинениях VI–V в. до н.э. («География» Геродота, «Германия» Страбона и т.д.). В Средние века литература была подчинена

идее христианства, поэтому пространство стало делиться на «своё» и «чужое», «праведное» и «грешное» [20; с. 840]. «Мистический путь Данте предполагает и раскрытие «умопостигаемой парадигмы» мира... истинного порядка бытия» [14; с. 190]. Новое Время дало путешествию в европейской и восточной литературах XIII–XVI в. второе дыхание: географические открытия позволили расширить карту маршрутов и зародиться новому жанру – дневниковым запискам, который становится определяющим в дальнейшем развитии литературы путешествий. Расцвет географической науки и популярность странствий расширяет обращение художественной литературы к ним, например, плавание Васко да Гамы в Индию стало сюжетом поэмы Л. Камозенса «Лузиада» (1572). В XVI–XVII в. в форме путевых записок и воспоминаний о далёких, удивительных странах «строились» философские и социально-утопические романы. В XVIII в. сложился просветительский роман-путешествие («Робинзон Крузо» Д. Дефо (1719), «Путешествие Гулливера» Дж. Свифта (1726) и др.), чуть позже формируется жанр писательского «путевого очерка». Появляется так называемое «путешествие воображения» («Сентиментальное путешествие» Л. Стерна (1768)). Путешествие по знакомому пространству даёт писателям «реализовать важные публицистические задачи» («Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева А. Н. (1790)), но публицистичность литературного путешествия не мешает ему сохранять основные жанровые черты [19]. В конце XVIII–XIX в. путешествие превращается в полноправный литературный жанр. В эпоху романтизма культивируется интерес к экзотике и «окраинным» темам («Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона (1812–1818), «Моби Дик» Г. Мелвилла (1851)). В XX веке границы путешествия расширяются, и путешествие может быть лишь частью сложного сюжета, не выдвигаясь на передний план и сочетаясь с другими жанровыми аспектами, как это было в «Приключениях Гекельберри Фица» М. Твена (1884), «Двух капитанах» Каверина В. А. (1940), «Инферно» Д. Брауна (2013) и т.д. Приёмы и формы литературы

путешествий используются также в научной фантастике и в приключенческой литературе.

Таким образом, в истории литературы путешествие преимущественно облекалось в эпическую форму романа или поэмы, в форму дневниковых записей или эпистолярную. В 1895 году Э. Ростан первым «изображает» путешествие Жоффруа Рюделя в Триполитанию к «далекой принцессе» Мелисанде в драматическом произведении – пьесе «Принцесса Греза». Странствия трубадуров в поисках любви становятся здесь способом придать «драматическую остроту... проблеме выбора... между честью и долгом, любовью и божественным призванием» [50; с. 244]. «Оценочный, субъективный характер ... категорий», через которые воссоздается поэтический мир пьесы, выражается в «субъективизации законов пространства и времени, присущих этому миру». Пространство здесь – расстояние между палубой корабля и залой во дворе принцессы, которое сокращается субъективно [22]. Традицию путешествия в драме продолжили в XX веке Станислав Лем «Путешествие профессора Тарантоги» (1963), Бьёрг Вик «Путешествие в Венецию» (1992) и другие.

Эпическое путешествие устойчиво обладает следующими чертами:

- 1) принцип жанровой свободы, т.е. отсутствие строгих литературных канонов и условностей;
- 2) особая активная роль рассказчика-путешественника, через сознание которого читатель смотрит на события и явления и образ которого является структурообразующим;
- 3) обязательные документальные элементы, т.е. непосредственное обращение к действительности и её фактам, установка на достоверность;
- 4) субъективность авторского подхода и откровенный вымысел как неотъемлемая часть специфики текста путешествия;
- 5) публицистичность как способ выражения авторской позиции;
- 6) синтетичность жанра: соединение разнородных элементов, их взаимопроникновение;

7) маршрут, дорога как тематический структурный стержень текста жанра путешествия;

8) путешествие испытывает непосредственное влияние действительности и различных внелитературных элементов [45; с. 277-281];

9) хронотоп встречи носит временной оттенок и отличается большой эмоционально-ценностной интенсивностью, в то время как хронотоп дороги обладает более широким объёмом, но меньшей эмоциональной интенсивностью, причём встречи обычно происходят на «дороге», которая особенно выгодна «для изображения события, управляемого случайностью (но и не только для такого)», поэтому роль дороги в истории романа важна [2; с. 274-275];

10) «каждому этапу пути соответствует обретение нового знания, обогащение духовного опыта» [16; с. 672-673].

Что касается драматического путешествия, то некоторые жанровые элементы не находят в нём отражения в силу особенностей драмы как рода литературы.

Во-первых, «физическое присутствие актера в конкретно воспринимаемом публикой» пространстве сцены лишает драму возможности охватить широкое географическое поле [37; с. 262]. Если эпическое путешествие предполагает наличие маршрута, смену локаций, путь, как в конкретно-пространственном, так и в метафизическом значении этого слова, то пьеса работает с тремя видами пространства:

– драматическое пространство, т.е. то, о котором идёт речь в тексте – абстрактное пространство, создаваемое воображением;

– сценическое пространство, т.е. реальное пространство сцены;

– текстовое пространство, т.е. «пр-во в его графической, фонетической и риторической материальности» [37; с. 258-259].

Во-вторых, «принципиальное исключение из драматического театра, где драматург никогда не говорит от своего имени, повествователя»

заставляет искать специфически драматургические формы для выражения субъективности и публицистичности, присущих путешествию [37; с. 235].

В-третьих, принцип жанровой свободы работает на сцене не в полной мере, поскольку эта свобода ограничивается спецификой драмы.

Современная пьеса использует путешествие достаточно часто, что мы видим в пьесах «Путешествие Алисы в Швейцарию» Лукаса Берфуса, «Любовное приключение слегка небритого мужчины (Путешествие из Москвы в Петербург)» Антона Финка, «Цуриков» Максима Курочкина, «Убийца» Александра Молчанова и т.д.

Показательный образец жанровой модификации пьесы путешествия представляет драма В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!», подробный анализ которой мы даём во второй главе данной работы.

1.3 Мотив побега как структурообразующий мотив пьесы-путешествия

Понятие «мотив» разрабатывается в литературоведении с начала XX века и не утратило своей актуальности. При всей его изученности, существует несколько подходов, дающих разные направления исследования. Так, Веселовский А. Н., формалисты и структуралисты понимали мотив как минимальный элемент сюжета. Пропп В. Я., Ярхо Б. И. и Гаспаров М. Л. разложили его на отдельные функции и сузили до глагола-действия. Тюпа В. И. и, отчасти, Силантьев И. В. расширяют понятие мотива, относя к нему детали, ситуации и т.д. По мнению Силантьева И. В., «мотив как таковой представляет собой обобщенную форму семантически подобных событий... в центре <которой> собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий нарратива» [36; с. 39]. В своей монографии Сейбель Н. Э. выделяет следующие черты понятия «мотив»: обусловленность мифологическими, психологическими, бытовыми факторами, фольклорная природа, связь с

общекультурной традицией; неразложимость; предикативность; репродуктивность, связь с другими мотивами [33; с. 34-37].

Рассматривая мотив побега в пьесе В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» мы будем опираться на следующее определение понятия мотив. Мотив – это воплощённый через повторяемость и сочетание с другими мотивами, обладающий динамичностью внутри текста вариант универсального инварианта, семантически целостную основу которого составляет действие или состояние персонажа [33; с. 39].

В нашей работе мы будем рассматривать мотив побега в пьесе современных немецких драматургов В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» и Н. Гостюхина «Последнее путешествие».

Путь является устойчивым мотивом в литературе «побега», так называемой литературы «escapere», где предстаёт как бегство от самого себя, от проблем, от взросления.

Мотив побега появляется в литературе ещё со времён романизма (В.-Г. Вакенродер «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера» (1797), А. де Мюссе «Исповедь сына века» (1836), М. Ю. Лермонтов «Мцыри» (1840) и т.д.), где романтический герой убегает от привычной жизни ради обретения свободы, творчества, счастья – своего или чужого. Например, Октав, главный герой «Исповеди сына века», в конце романа уезжает в Берлин, оставив свою возлюбленную, чтобы не причинять ей страданий: «Час спустя почтовая карета спускалась с невысокого холма у заставы Фонтенбло. Молодой человек сидел в ней один. Он в последний раз взглянул на свой родной город, видневшийся в отдалении, и порадовался тому, что из трех человек, страдавших по его вине, только один остался несчастным» [26]. Литература конца XIX – начала XX в. также активно обращается к мотиву побега. Например, в романе М. Твена «Приключения Гекельберри Финна» (1884) побег является частью приключенческого сюжета.

В литературе XX в. литература «побега» изначально представляла собой сюжеты «о бегстве из лагерей военнопленных во время первой и второй мировых войн» [20; с. 1246]. К примеру, Г. Хервей «Птицы в клетке» (1940), Э. Уильямс «Деревянная лошадь» (1949), К. Воробьёв «Это мы, господи!» (1943), М. Шолохов «Судьба человека» (1957), В. Быков «Сотников» (1970) и т.д. К такой литературе можно отнести тексты, где герой сбегает из тюрьмы (В. Набоков «Приглашение на казнь» (1935), А. Шарьер «Мотылёк» (1969), С. Кинг «Побег из Шоушенка» (1982) и т.д.). В военной и тюремной литературе побег не является спонтанным поступком. Здесь он представляет собой взвешенное решение, мотивированное стремлением человека к свободе.

Далее мотив бегства получил своё развитие в таких текстах, как Р. П. Уоррен «Вся королевская рать», Дж. Апдайк «Беги, Кролик, беги», Д. Коупленд «Поколение X» и др. Этот побег не связан с внешними обстоятельствами, ограничивающими свободу героя, он предстаёт бегством от самого себя, от своей жизни. Изменяется семантика мотива «побег» – теперь бегство не является вынужденным из-за ограничения свободы в физическом плане (плен, тюрьма, сумасшедший дом), теперь он опирается на чувственный план (эмоциональное состояние героя). Побег в таких текстах чаще всего спонтанен, не подготовлен, бесцелен. Обычно бегству способствует угнетённое состояние героя: он недоволен своей жизненной ситуацией, поэтому убегает.

Ко второй половине XX века герой эскапической литературы «молодеет». В начале века герой такой литературы – это взрослый человек, так, например, герою Р. П. Уоррена из романа «Вся королевская рать» Вилли Старку 40 лет. Герою Апдайка из романа «Беги, Кролик, беги» уже двадцать шесть. Позже героями эскапической литературы становятся не только молодые люди, но и подростки.

В подростковой литературе побег – часто повторяющийся элемент сюжета (Дж. Грин «Бумажные города», Дж. Селинджер «Над пропастью во

ржи», Кр. Нёстлингер «Ильза Янда, лет – четырнадцать» и др). Для героя-подростка побег – это, прежде всего, попытка изменить свою жизнь, своеобразный бунт против сформировавшихся устоев, бунт против прежнего существования, «это способ разрешить кризисную ситуацию, ничего в ней не решив» [8].

Мотив подросткового побега мы рассмотрим в пьесе В. Херндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!», подробный анализ которой мы даём во второй главе данной работы.

Выводы по первой главе:

1) путешествие – литературная форма, зародившаяся ещё в античности, которая обладает следующими характеристиками: принципом жанровой свободы, особой ролью рассказчика-путешественника, обязательными документальными элементами, субъективностью авторского подхода и откровенным вымыслом как неотъемлемой частью специфики текста путешествия, публицистичностью, синтетичностью жанра, маршрутом как структурным стержнем, влиянием действительности и внелитературных элементов на текст, хронотопом встречи, которым отличается большой эмоционально-ценностной интенсивностью, и хронотопом дороги, который обладает более широким объёмом, но меньшей эмоциональной интенсивностью, а также обретением нового знания, обогащением духовного опыта героя на каждом этапе пути;

2) в драматическом тексте форма путешествия претерпевает некоторые изменения: «физическое присутствие актёра в конкретно воспринимаемом публикой» пространстве сцены лишает драму возможности охватить широкое географическое поле, «принципиальное исключение из драматического театра, где драматург никогда не говорит от своего имени, повествователя» заставляет искать специфически драматургические формы для выражения субъективности и

публицистичности, присущих путешествию, а принцип жанровой свободы работает на сцене не в полной мере, поскольку эта свобода ограничивается спецификой драмы;

3) мотив побега как элемент жанра путешествия впервые встречается в романтической литературе и развивается далее в литературе «escape» и подростковой литературе;

4) для героя-подростка побег – это попытка поменять сложившиеся устои, способ разрешить ситуацию кризиса, при этом в ней не решив, при этом побег в подростковой драме сопряжён с метафорическим побегом: герой-подросток сбегает не только из дома, но и от взросления, от детства, от своих неудач, от общества в целом, в котором не находит себе места – побег помогает ребёнку переосмыслить себя, решить внутренние конфликты и идти дальше.

ГЛАВА 2. ПОБЕГ КАК ВЕДУЩИЙ МОТИВ ДРАМАТУРГИИ НАЧАЛА 2000-Х ГОДОВ

2.1 Мотив побега в подростковой драматургии XX–XXI века

Детство и юность – важные темы в мировой литературе. Взросление рассматривается как изменение мировоззрения, поиск своего места героем-подростком или героем-ребёнком, а порой и противостояние героя-ребёнка и общества. Одной из форм такого противостояния становится путешествие, путь, побег.

Для героя-подростка побег – это попытка поменять сложившиеся устои, «это способ разрешить кризисную ситуацию, ничего в ней не решив» [8]. В самых разных жанровых формах современная литература обсуждает, как «внутренние метания приводят к желанию уйти от родных, ... реализуя мотив побега, ухода от проблемы» [5; с. 150]. Речь в данном случае идет не об эскапизме как уходе в виртуальные, фантазийные миры, а именно о побеге – пути не «куда», а «откуда», разрушающем межпоколенческое равновесие, выявляющем и обнажающем мировоззренческие противоречия в понимании базовых категорий «свободы», «милосердия», «прав», «прощения», генетически связанном с древним сюжетом блудного сына. Притчевое, мифопоэтическое начало роднит новейшие истории подростковых побегов с мощной культурной традицией, в основе которой семантика «разорванных родственных связей» [38]. В истории культуры притчевые элементы много раз переосмыслились и переакцентировались: «Мастера Возрождения видели в примирении отца с непослушным сыном красивое и занимательное зрелище... В отличие от итальянцев нидерландских художников с их суровой протестантской этикой привлекали больше испытания, которым непокорный сын подвергался на чужбине... <У Рембранта> перед нами сострадание в чистом виде. Ни повод, ни вся предыдущая история, ни таинственный евангельский смысл не имеют к изображенному на картине никакого отношения» [38].

Современная драма снова возвращается к смыслам побега-испытания, побега-становления, возвращения-примирения (или, что показательно, его отсутствия).

Путешествие в этом случае не целенаправленное перемещение в пространственно-временном континууме, а движение в системе нравственных координат: «Всякое движение в географическом пространстве обнаруживает свою проекцию в системе нравственных координат, а географическое путешествие становится перемещением по карте этических норм» [15; с. 87]. Так путь, путешествие становится двуплановым: на первом плане географическое перемещение, а на втором, что более важно, нравственный путь героя, переосмысление собственных ценностей, становление личности, взросление. Физическое перемещение по конкретной территории становится языком для описания нравственных изменений героя: «событийный план, строящийся на действии, на прямых, непосредственных взаимоотношениях» служит формой выявления «внутреннего процесса... открытия истины» [31; с. 16]. «Пересечение границ» из пространственных отношений в нравственные «становится сюжетообразующим фактором» [15; с. 87].

Мотив пути как побега (прямого, например, побег из дома, или косвенного, как, например, самоубийство) достаточно часто встречается в подростковой литературе. Так, герой-подросток совершает побег в романах (от Холдэна Колфилда – «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера, до Аляски Янг – «В поисках Аляски» Дж. Грина), в повестях (от Ильзы Янды – «Ильза Янда – лет четырнадцать» Кристине Нёстлингер, до Романа и Юльки – «Вам и не снилось» Г.Щербаковой), в пьесах (от Юлии и Августа – «Норвегия.сегодня» И. Бауэршима, до Чика и Майка – «Чик. Гудбай, Берлин!»). Герой-подросток чувствует свою несостоятельность во взрослом мире, чувствует, как на него «повсеместно обрушивается тотальное одиночество и неспособность к коммуникации с близкими» [44; с. 11]. Он не готов быть частью взрослого жестокого мира, поэтому приходит к

решению «избежать» проблемы, к отказу взрослеть, и этот отказ «становятся не только проблемой, но и способом ее разрешения» [32, с. 85]. В современной драматургии уход от проблем, ответственности и страх взросления становится одним из частотных побудительных мотивов побега, определяет форму диссоциации и диктует пути «ухода» от возникающих проблем.

Так, например, в пьесе Игоря Бауэршима «Норвегия.сегодня» (2004) главные герои, Юлия и Август, находят друг друга в интернете и договариваются о совместном самоубийстве. Пьеса основана на реальных событиях: «На истории двойного самоубийства в Норвегии, где в сентябре 2000-го года двое молодых людей – двадцатипятилетний норвежец и семнадцатилетняя австрийка покончили жизнь самоубийством, прыгнув с High Rock Prekestolen. Мотивы так и не были установлены» [46; с. 47]. В самом начале пьесы (действие первой части происходит в интернете) Юлия заявляет в chat-room'e, что она решила покончить с собой. По её словам видно, что во взрослом мире она чувствует себя чужой: «*Юлия*: ... вы наверное уже заметили: я не вписываюсь в людское общество, даже тех, кто устал от жизни. Это печальная истина, но всё же истина» [1]. Но она не хочет совершить самоубийство одна и приглашает того, кто так же устал от жизни, совершить самоубийство вместе. Тогда появляется второй герой, Август. Он тоже чувствует себя лишним, чужим: «*Август*: Вообще-то я никогда не мог себе представить, что смогу вписаться в жизнь. В целом. Не знаю, как это у других. Но всё, что происходит в жизни, по большей части не в дугу, абсолютно. Я имею в виду не смешно, а именно просто не в дугу...» [1]. Для Августа и Юлии самоубийство – это побег от жизни, в которой они не находят себе места. Главные герои решают взбунтоваться против сложившейся жизненной ситуации самоубийством, что является косвенным побегом. Но герои совершают также прямой побег: не говоря никому о том, что они собираются сделать, отправляются к обрыву, с которого собираются

спрыгнуть. Финал пьесы открытый. Побег здесь является отправной точкой пути переосмысления ценностей и всей жизни Августа и Юлии.

Лукас из пьесы «Без монет нет конфет» (2010) Й. Изенмайера сбегает из дома после того, как рассказывает маме, что поссорился с подругой Юлей из-за «выдуманной» истории с кражей велосипедов, в которой в действительности участвовал её старший брат Тим. В данном случае побег происходит из-за разлаженной коммуникации Лукаса со своей матерью. Взрослый не способен понять ребёнка: «*Лукас*: я тебе ничего никогда не расскажу» [44; с. 180]. Лукас бежит к Юлии, чтобы сказать ей, что никого не «закладывал» и сказал только матери: «*Лукас*: Я вас не заложил, честно! <...> Я никому ничего не сказал. Только маме, да и то намёками. Она всё равно всё неправильно поняла» [44; с. 182]. Лукас бежит не только от непонимающего взрослого, ему важно предупредить подругу об опасности. Таким образом, его побег сопряжён как с бегством от мира взрослых, так и с бегством от вины, с искуплением своей вины.

В пьесе Х. Шобера «Чёрное молоко, или экскурсия в Освенцим» (2011) побег для Томаса становится разрешением его внутреннего конфликта. Томас дружил с мальчиком-нацистом и подражал ему, но после экскурсии в Освенциме его мировосприятие переворачивается. На Томаса обрушивается вина за весь немецкий народ: «*Томас*: Когда я все это увидел, мне стало так стыдно. Мне было так бесконечно стыдно быть немцем. Так что я больше не хотел иметь ко всему этому отношения. Я больше не хотел быть немцем. Так что я сжег паспорт и решил больше не говорить по-немецки» [44; с. 291]. Томас разрешает свой конфликт побегом, в сущности ничего не решая, но жизнь Томаса после этого побега определённо переменится: «*Томас*: И ты думаешь, это изменит мою жизнь? *Томаши*: Да» [44; с. 292].

Десятилетний Тео из пьесы Яна Фридриха «Называй меня Питер» (2015) сбежал из дома из-за своего нежелания взрослеть – он всю жизнь ждал Питера Пена, который заберёт его в свою страну и, не дождавшись,

решил стать таким Питер Пенем сам: «*Тео*: Я сам устрою свою собственную страну Нетинебудет, понял? И останусь маленьким мальчиком, сколько захочу. Я не стану взрослым, ни за что и никогда!» [44; с. 90]. Его страх повзрослеть представляется как «наивный и безрезультатный протест, рожденный нежеланием ответственности и порядка, ожидающим его на пороге взрослости» [32; с. 85]. Сбежав, Тео ограждает себя от опеки взрослых. Прямой побег снова сопряжён с косвенным – побег из дома с побегом от взросления. Ребекка, младшая сестра Тео, также сбегает из дома, но для неё этот побег вынужденный: она волновалась за своего старшего брата и хотела ему помочь: «*Ребекка*: Я волновалась, ты ведь мой старший брат!» [44; с. 95]. Таким образом, побег для Тео – это альтернатива взрослению, которого так сильно хочет избежать герой, а для Ребекки, которая представляет собой ребёнка, отказавшегося от детства, побег – вынужденная мера, которая должна помочь проконтролировать поведение её инфантильного брата.

Русские драматурги также обращались к мотиву побега. В пьесе «Хочу по правде» (2014) С. Орловой главные герои, Маша, Света, Коля и Вадик, сбегают из детского лагеря, в котором взрослые три месяца держали детей из-за чрезвычайного положения в городе: по репликам персонажей читатель догадывается, что в городе происходит военный переворот, сопровождаемый экологическими проблемами. Ремарка в начале также сообщает об этом читателю: «Действие происходит в эпоху перемен» [27]. Герои решают принять участие в происходящем в городе, потому что чувствуют ответственность за своих родителей и близких. Побег совершается прямо перед тем, как руководство решает перевезти детей на самолёте в другое, «интересное» место. Герои понимают, что их отвезут не домой, и решают действовать. Побег для детей представляется как что-то героическое, как подвиг, они осознают себя полезными и нужными в сложившейся ситуации: «*Вадик*: Я нужен в городе, я умею стрелять» [27]. Здесь дети не боятся повзрослеть, как Тео из пьесы Я. Фридриха, а наоборот

– они сознательно отказываются от ведомой роли ребёнка и берут ситуацию в свои руки, поскольку осознают себя уже достаточно взрослыми. Если Тео бежал от взросления, то герои С. Орловой бегут от детства.

Таким образом, прямой побег (движение в пространстве, цель которого, уйти из травмирующей ситуации) в подростковой драме сопряжён с метафорическим побегом. Когда герой-подросток сбегает из дома, он сбегает так же от взросления, от детства, от своих неудач, от общества в целом, в котором не находит себе места. Побег помогает ребёнку переосмыслить себя, решить внутренние конфликты и идти дальше.

2.2 Путешествие в структуре драмы В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!»

Вольфганг Херрндорф родился в 1965 в Гамбурге, умер в 2013 году в Берлине. Большой успех принёс ему роман воспитания «Чик», который в течение года был в списке немецких бестселлеров. В 2008 году он был награждён Немецкой премией за лучший рассказ, номинирован на премию Лейпцигской книжной ярмарки, награждён премией Клеменса Brentано за роман «Чик», премией Ганса Фаллады, премией Лейпцигской книжной ярмарки в категории беллетристика за роман «Песок». Роберт Коаль родился в 1972 году в Кёльне. Изучал юриспруденцию, литературоведение, историю и философию в свободном университете в Берлине. Работал ассистентом Кристофа Шлигенцифа, затем в литчасти Немецкого драматического театра Гамбурга, в Цюрихском драматическом театре Кристофа Марталера, Ганноверском драматическом театре, с 2009 года завлит в Дрезденском государственном театре. Пьеса – их единственный совместный литературный опыт и представляет собой самоинсценировку романа воспитания Херрндорфа «Чик». Премьера их пьесы «Чик. Гудбай, Берлин!» состоялась 19 ноября 2011 года в Дрезденском государственном театре в постановке Яна Гелера.

Она написана в контексте непрекращающегося театрального эксперимента, когда «нарочитая театральность» выражается через «пространственно-временную двуплановость ..., гротеск и фантасмагорию..., существование одного и того же артиста одновременно в разных ролях, коллаж нескольких пересекающихся в одном проблемном поле сюжетов» [32; с. 84]. Главный герой Майк Клингерберг вместе со своим одноклассником Чиком не получил приглашения на вечеринку одноклассницы Татьяны, в которую Майк был влюблён, и по приглашению Чика отправился в спонтанное путешествие на угнанной «Ниве» в Валахию – несуществующую страну, где, по словам Чика, жил его дед.

Читатель сразу понимает, что путешествие в загадочную Валахию представляет собой интертекстекстуальный элемент. Во-первых, Валахия (средневековое княжество на территории исторической области на юге Румынии, между Карпатами и Дунаем) является родиной Влада III Цепеша, князя Валахии, прототипа заглавного героя романа Брэма Стокера «Дракула» 1897 года. Таким образом, герои отправляются в страну Дракулы, которая уже не существует во время действия пьесы и о которой говорят со времён средневековья, ассоциируя её со страшными восточно-европейскими (славянскими) сказками о вампирах, о жестокости Влада Цепеша, представленной в фантастическом, гротескном ключе. Так, в конце 1460-х годов появилась поэма Михаэля Бехайма «О злодее, который звался Дракулой и был воеводой Валахии», основанная на памфлетах 1463 года о деяниях Влада III, в середине 1480-х годов появилась древнерусская «Повесть о Дракуле воеводе» Фёдора Курицына, и, наконец, в 1897 году в Лондоне опубликован роман Брэма Стокера «Дракула». В контексте пьесы смыслы столкновения национальных мифов, разных ментальностей и поведенческих моделей принципиально важны, поскольку в путешествие отправляются русский эмигрант Андрей Чихачёв, т.е. Чик, и немец Майк Клингерберг. Во-вторых, путешествие-бунт детей, сбегающих в несуществующую страну, отсылает читателя к «Питеру Пену» Джеймса

М. Барри, в повести которого Питер Пен зовёт с собой в Нетландию – страну, которой нет – Венди, Джона и Майкла, и дети принимают его спонтанное предложение. Майк Клингерберг так же принимает приглашение Чика поехать в Валахию – здесь ясно видна параллель с подростковым спонтанным бунтом, который мы видим в «Питере Пене».

В эпическом повествовании путешествие фрагментарно, повествователь описывает не весь путь, а только особые события, встречи, столкновения. Путь – «образ связи между двумя точками пространства» [24; с. 352]. Он представляет собой процесс становления, изменения, движения. Конец пути является целью, где «находятся высшие сакральные ценности мира» [24; с. 352]. Действительная ценность пути в обретении опыта, знания, истины. В драматическом повествовании дорога героя тоже строится из фрагментов, меняющих и формирующих его. Встречи, столкновения, конфликты составляют сценическое действие, которое показывает трансформацию героя-путешественника, а путь как маршрут – к внесценическому. Этот принцип построения мы наблюдаем в рассматриваемой пьесе В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!».

Всё путешествие состоит из встреч с различными людьми. Встречи являются связующим элементом, которые выстраивают маршрут.

«Отмеченность начала и конца пути как двух крайних ... состояний ... выражается изменением статуса персонажа, достигшего конца пути» [24; с. 352]. Чик и Майк отправляются в путешествие детьми: они наивны и судят о других предвзято: *Майк*: «Два придурка нашли друг друга», – подумал я, хотя в первый раз видел этого парня и не знал, придурок он или нет» [44; с. 397]. Они негативно относятся к миру и к окружающим, противопоставляя себя им: «Ничего страшного, что ты не пригласила меня, а пригласила кучу каких-то идиотов» [44; с. 403]. За каждым их капризом, «за каждым материальным желанием скрывается тоска по любви, душевному теплу и вниманию, но они привыкли ждать от мира обмана, и взрослый мир

постоянно оправдывает эти ожидания» [34; с. 271-272]. Но встречи с различными героями меняют их.

Таков, например, визит к Фридеманам, куда Чик и Майк попадают от безысходности: у них не осталось еды, они пытаются узнать, где находится супермаркет. Узнав, что юные путешественники голодны, Фридеманы, не задумываясь, приглашают их к обеду. Оказалось, люди способны оказывать помощь без всякой «задней» мысли: *Майк*: Я не знал, что ответить, Чик – тоже». [44; с. 411]. Семейство Фридеман показывает героям, что такое гостеприимство, непосредственность и доброта по отношению к другим, даже незнакомым людям.

Позже герои отправляются на свалку, чтобы достать шланг, который поможет им слить бензин из какой-нибудь машины, и встречают там девочку Изу. Своим видом она отталкивает их: «Я решил, что лучше с ней не разговаривать» [44; с. 415]. Их знакомство завязывается не очень удачно, но, именно после встречи с ней Чик и Майк понимают, что внешнее несколько не отражает внутреннее и что первое впечатление обманчиво. Далее в заброшенной деревне им встречается старик Фрикке, который учит ребят любить и ловить момент: «*Фрикке*: Девчонки и любовь – вот самое важное в жизни. <...> Так что – влюбляйтесь и любите! *Carpe Diem* [44; с. 423], что, впрочем, не мешает его пессимизму, когда речь идет о военных воспоминаниях. Женщина-терапевт отвезла их в больницу после того, как мальчишки рухнули с откоса, а неизвестный человек, которому звонил Майк из больницы, оказался отзывчив к незнакомцам, звонящих в три часа ночи, и даже готов был помочь.

В итоге Майк осознал, что мир не такой, каким он себе его представлял: «С самого детства отец учил меня, что мир плохой. ... И, может быть, это правда, может, действительно девяносто девять процентов людей плохие. Но странно, что нам с Чиком за всё время путешествия встречался почти исключительно тот один процент людей, которые не плохие» [44; с. 429]. Майк и Чик очень выросли за своё путешествие. По

сути, именно мотив взросления и организует структуру пьесы, поскольку из каждой встречи герои выходят преображенными. Майк приобрёл настоящего друга, которого готов был принять таким, каковым он является. Главный герой понял, что в жизни действительно важно, и это и был конец его пути, так завершилось его становление.

Путь является также частью подростковой литературы «побега», так называемой литературы «escapе», где предстаёт уже как побег от самого себя, от проблем, от взросления. Литература побега берёт своё начало ещё со времён романизма (Вильгельм-Генрих Вакенродер «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера» (1797), Альфред де Мюссе «Исповедь сына века» (1836), Пушкин А. С. «Метель» (1831), Лермонтов М. Ю. «Мцыри» (1840) и т.д.), где романтический герой совершал побег достаточно часто. Литература побега получила своё развитие в таких текстах, как Р. П. Уоррен «Вся королевская рать», Дж. Апдайк «Беги, Кролик, беги», Д. Коупленд «Поколение X» и др. Побег в такой литературе чаще всего спонтанен, не подготовлен, без конкретной конечной цели. Обычно побегу способствует угнетённое состояние героя: он недоволен своей жизненной ситуацией, поэтому отправляется в бега. В подростковой литературе побег – часто повторяющийся элемент сюжета. (Дж. Грин «Бумажные города», Дж. Селинджер «Над пропастью во ржи», Кр. Нёстлингер «Ильза Янда, лет – четырнадцать» и др.) Для героя-подростка побег – это прежде всего попытка изменить свою жизнь, своеобразный бунт против сформировавшихся устоев, бунт против прежнего своего существования, «это способ разрешить кризисную ситуацию, ничего в ней не решив» [8]. В рассматриваемой пьесе побег героев также неподготовлен и спонтанен. Это побег-бунт двух аутсайдеров, которых не пригласили на вечеринку самой красивой девочки школы. Герои устроили себе своё собственное приключение, свою «вечеринку».

Путь героев начинается после того момента, когда Майк с Чиком заявляются на вечеринку Татьяны, где Майк дарит ей рисунок Бейонсе, и быстро уезжают оттуда. В начале путешествия они беззаботны, их не волнует, что у них нет карты: «*Чик* Карты – для слабаков» [44; с. 409]. Маршрут строится на ходу. Они восхищены: «*Майк*: Это было действительно потрясающе» [44; с. 409]. Мальчики не хотят возвращаться домой после того, как у них кончился бензин и идут на поиски шланга, чтобы слить бензин с чужой машины, на свалку. После того, как герои расстались с Изой, Майк задумывается о доме, и возвращение кажется ему нереальным: «*Майк*: ... я стал думать о Берлине. Почему-то было трудно представить, что я там когда-то жил. Трудно представить, что я там ходил в школу, и тем более – что когда-нибудь я там снова окажусь». [44; с. 422] Они убегали от преследовавших их полицейских, попали в крупную передрагу, но всё ещё не думали возвращаться домой. И только после аварии с грузовиком, в котором везли свиней, герои оказались дома. Таким образом, на протяжении всего пути Майк и Чик и не думали возвращаться домой, потому что жизнь дома не приносила им такого удовольствия, какое они испытали, путешествуя. Отправившись в путь, они обрели себя и узнали мир с новой стороны.

2.3 Мотив побега в пьесе В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, берлин!»

В современной подростковой драме побег становится типичной реакцией становящегося героя на мир: «Если образ ребёнка, страдающего из-за нерационально устроенного мира взрослых, давно и основательно освоен театром жестокости, то направленность данных пьес непосредственно на детскую аудиторию вполне логично не предполагалось. В последние годы целый ряд самых значительных авторов откликается на призыв театров создавать произведения о подростках и для подростков» [9; с. 57]. Своего рода выход из ситуации, когда «взрослый меняется местами с

ребёнком, возлагает на него взрослые проблемы», – путешествие, в которое отправляется разрывающий связи с не устраивающим его миром ребёнок [32; с. 84]. «Новый всплеск молодежного нонконформизма» выражается в появлении таких сюжетных схем, которые до сих пор были мало востребованы драматургией в силу особенностей сценического пространства и времени [21; с. 7]. В драме Херрндорфа и Коаля, в частности, перед нами, во-первых, «рассказ на сцене»: главный герой Майк постфактум рассказывает, как, почему произошел побег, к чему привел, какие выводы заставил сделать; во-вторых, набор сцен-путевых картин, сопровождающихся комментарием главного героя, решившего вместе с вновь приобретённым приятелем «просто уехать к чертям» [44; с. 404].

Главный герой, Майк Клингерберг, чувствует себя несчастным. Его мать страдает алкоголизмом, отец изменяет матери, пока она лечится в клинике от своей зависимости, в классе Майк – аутсайдер, влюблённый в самую красивую девочку школы. Конфликт Майка со взрослыми и одноклассниками подталкивают его к бегству с новым одноклассником, Андреем Чихачёвым, тоже аутсайдером. Сам побег не решает проблему, это скорее способ повлиять на ситуацию, который по сути ничего не решает, а впоследствии даже усугубляет проблему.

Побег героев пьесы «Чик, Гуд бай, Берлин» неподготовлен и спонтанен. Это побег-бунт двух аутсайдеров, которых не пригласили на вечеринку самой красивой девочки школы. До Чика у Майка не было друзей, он плохо общался с людьми: «*Майк*: Можно быть скучным и не иметь друзей одновременно. И боюсь, это как раз мой случай. Я не очень-то умею общаться» [44; с. 394]. Чик тоже не завёл друзей, когда поступил в школу Майка: одноклассники считали его странным и распускали про него слухи: «*Майк*: Конечно, ходили всякие слухи про Чечню, Сибирь, Москву, русскую мафию, контрабанду оружия – чего только не говорили» [44; с. 398]. Первая причина побега – низкая самооценка героя. Майк считает себя скучным, недостойным дружбы и внимания, что проявляется в его

отношении к тому, что Татьяна не пригласила его на свою вечеринку: «*Майк*: Как потом выяснилось, она не пригласила только троих из класса. Нацика, Чика и меня. Понятное дело: зачем ей русские, нацисты и идиоты?» [44; с. 398]. Он чувствует обиду, но не обижается на Татьяну – он пытается разумно объяснить себе её поступок. Вторая причина – недоумение, неуверенность, чувство несправедливости в отношениях со взрослыми, живущими, как кажется мальчику двойными стандартами: мать призывает «говорить обо всем», учитель обвиняет в бесстыдстве, «взрослый» юмор равно принимается и родительскими компаньонами по теннису, и учебным классом, но, оказывается, невозможен публично: «Я ничего не понял. И до сих пор не понимаю» [44; с. 396]. Основу, самоощущения героя, сбегающего из дома, составляет целый комплекс черт: «Инфантилизм взрослых, агрессия подростков, стыд друг за друга представителей разных поколений, ощущение жизни как игры, боязнь ответственности, бытовая неустроенность» [44; с. 84].

Изначальные отношения всех – почти без исключения – персонажей – отношения отталкивания.

Чик и Майк, устраивая себе своё собственное спонтанное приключение, свою «вечеринку», «разрывают» цепь болезненной коммуникации, составляющей суть их взросления в консервативной школьной среде.

Путь героев начинается с того момента, когда Майк с Чиком заявляются на вечеринку Татьяны, где Майк дарит ей рисунок Бейонсе. Майк безответно влюблён в Татьяну, она не замечает его, но, несмотря на это, он интересуется её увлечениями: «*Майк*: Мне хотелось подарить Татьяне что-нибудь необычное. И вот я сходил в магазин, купил довольно дорогой модный журнал с портретом Бейонсе на обложке и начал рисовать» [44; с. 399]. Татьяна не рада их появлению: «*Майк*: Я видел, что он (Чик) заговорил с Татьяной и что она ответила ему – ответила раздражённо» [44; с. 404]. Из-за этого Майк испытывает стыд, хочет быстрее уехать с

вечеринки: «*Майк*: Мы завелись и отчалили. Я колотил руками по торпедо, а *Чик* включил передачу и покатыл...» [44; с. 404]; «*Майк*: Мои кулаки продолжали колотить по торпедо. *Майк*. Газуй! *Чик*. А я что делаю? *Майк*. Газуй ещё! Газуй! Газуй!» [44; с. 404]. Явившись незванным на праздник, Майк преодолевает себя, он впервые делает что-то для себя несвойственное – это первый шаг в разрыве болезненной коммуникации. Этот поступок имеет большое внутреннее значение для героя, поскольку, подарив рисунок, Майк фактически говорит Татьяне о своих чувствах.

В начале путешествия они беззаботны, их не беспокоит отсутствие карты: «*Чик*: Карты – для слабаков» [44; с. 409], то, что машина угнана: «*Чик*: Я только позаимствовал, ничего не крал. Потом поставлю на место. *Майк*. Что за бред? А отпечатки пальцев? *Чик*. Киношная брехня эти отпечатки» [44; с. 402], что они едут в несуществующую страну, неизвестно, куда: «*Майк*: Я знаю сто пятьдесят стран мира со столицами. Валахии не существует» [44; с. 405], что *Чик* в качестве водителя выглядит подозрительно: «*Майк*: Ты не тянешь на восемнадцать. *Чик*. Э? *Майк*. Ну, в смысле, что ты за рулём» [44; с. 407].

Перед читателем разворачивается мотив бегства-блуждания, который программирует и обуславливает сюжетное развитие. Этот мотив «заключает в себе зерно дальнейшего развития» и является сюжетообразующим [30; с. 179]. Маршрут строится по ходу. Герои восхищены: «*Майк*: Это было действительно потрясающе» [44; с. 409].

Устойчиво сохраняется мотив отталкивания, неприятия того, что осталось в большом городе. Понятие «дом», обычно включающее в себя чувство безопасности, приятие родными и близкими, для мальчиков разрушено, поскольку они чувствуют себя чужими, никому не нужными, отвергнутыми, и убегают от этого. Даже после того, как у них кончился бензин, мальчики не собираются возвращаться в Берлин.

Путь испытаний и преодолений заставляет героев принимать радикальные, рискованные решения, которые оказываются на грани

уголовно наказуемых деяний. Так, герои идут на поиски шланга, чтобы слить бензин чужой машины.

Поворотной точкой становится встреча с семейством Фридеманов. Уже в анализе народной сказки Проппа мотив бегства тесно связан с мотивами преследования и спасения [28; с. 418-422]. Если до сих пор герой бежал от людей, то теперь он видит, что люди могут быть дружелюбными и добрыми, что они готовы бескорыстно прийти на помощь. После встречи с ними, Майк начинает переосмысливать свой предыдущий жизненный опыт.

После того, как герои расстались с Изой – девочкой, которую они встретили на свалке и с которой путешествовали до определённого момента, Майк задумывается о доме, и возвращение кажется ему нереальным: «*Майк*: ... я стал думать о Берлине. Почему-то было трудно представить, что я там когда-то жил. Трудно представить, что я там ходил в школу, и тем более – что когда-нибудь я там снова окажусь» [44; с. 422]. Чувство бездомности преодолевается на контрасте прошлой скучной, неинтересной, одинокой жизни Майка и новой жизни Майка, которую он обрёл, когда отправился с Чиком в путешествие, и которая наполнена удивительными, интересными событиями.

В анализе народной сказки Проппа В. Я. мотив возвращения героя связан с преодолением: «возвращение уже означает преодоление пространства» [28; с. 52]. В рассматриваемой пьесе возвращение также связано с преодолениями.

Только после аварии с грузовиком, в котором везли свиней, герои оказались дома, в Берлине. Герой изменился, он понял, что мир не такой, каким казался прежде: «*Майк*: С самого детства отец учил меня, что мир плохой. Что мир плохой и все люди плохие. <...> Но странно, что нам с Чиком за всё время путешествия встречался почти исключительно тот один процент людей, которые не плохие» [44; с. 429].

Отец в бешенстве, он обзывает и бьёт сына. При этом его волнует не безопасность ребёнка, его волнует собственная репутация: «*Отец*:

Думаешь, ты один на свете? Думаешь, на нас это не отразится? Как, ты считаешь, я теперь буду выглядеть? Как мне теперь продавать людям дома, если мой сын угоняет у них машины?» [44; с. 432]. Жестокое поведение отца и суд, где отец нарушает судебный порядок, выкрикивая с места, показывают Майку, что его отец сам относится к тем плохим людям, о которых говорил сыну всю его жизнь. По-новому Майк смотрит и на свою мать: несмотря на то, что формально её не назовёшь хорошей матерью, потому что она страдает от алкогольной зависимости, она хочет, чтобы её сын был счастлив. И рядом с ней он и чувствует себя счастливым, стоя на дне бассейна, куда перед этим они вместе с матерью кидали мебель и другие предметы: «*Майк*: Я до сих пор помню, о чём думал тогда, стоя на дне, глядя вверх и задержав дыхание. Я думал о том, что на свете бывают вещи похуже, чем мать-алкоголичка. <...> ... – и я чувствовал себя безумно счастливым» [44; с. 437].

Таким образом, мотив бегства в пьесе «Чик. Гудбай, Берлин!» сопряжён со смыслами спонтанности, разочарования, открытия, преследования, спасения, изменения и переосмысления себя и своей жизни.

2.4 Мономиф о пути героя в структуре пьесы «Последнее путешествие» Н. Гостюхина

Разбирая волшебную сказку с точки зрения пути героя в книге «Исторические корни волшебной сказки» (1946), Пропп В. Я. выделил следующую структуру путешествия сказочного героя – отлучка, запрет и его нарушение («не всходи на резное крыльцо, не покидай золотого терема»), беда или недостача (одряхлевший царь нуждается в молодильных яблоках и живой воде), изгнание, бегство и преследование, испытания мужества, стойкости и силы, обретение волшебного средства или волшебного помощника, таинственный лес, благодарные звери, поход в иное царство (в образе животного, на коне, птице, по дереву или лестнице, падая в пропасть), борьба со змеем (змея связан с горами или водой, выступает как

похититель, поглотитель, поборы змея – «каждый месяц молодую девушку брал и пожирал»), переправа через огненную реку, завоевание царевны, трудные задачи (часто в ответ на сватовство), магическое бегство, ложный герой и узнавание истинного, преобразование и воцарение героя [28].

Волшебная сказка и героический миф – явления, похожие по своей природе и структуре. Как в сказке, так и в мифе главный герой проходит через ряд испытаний для того, чтобы совершился обряд инициации. К тому же, как миф, так и волшебная сказка имеют большую популярность, неподвластную времени. Ученик К. Юнга Джозеф Кемпбелл увидел психологическую природу феномена сказки и мифа и решил осмыслить её в рамках юнгианства.

В 1949 году американский Кемпбелл опубликовал книгу по сравнительной мифологии «Тысячеликий герой», в которой впервые презентовал идею о мономифе – идея, согласно которой у всех мифов есть общая, единая сюжетная структура – путь героя. Согласно этой теории, во всех существующих мифологиях героический путь имеет схожую структуру, которая «соответствует основным стадиям процесса инициации и воспроизводит разнообразные формы обрядов перехода» [12, с. 7].

Кемпбелл, акцентируя внимание на том, что «путь мифологического приключения героя обычно является расширением формулы всякого обряда перехода: *уединение – инициация – возвращение*, которую можно назвать центральным блоком мономифа» [12, с. 23], выделяет следующие этапы путешествия героя:

- 1) стадия уединения или исхода;
 - а) «Зов к странствиям», или знаки призвания героя;
 - б) «Отвержение зова», или безрассудное бегство от бога;
 - в) «Сверхъестественное покровительство», неожиданная поддержка тому, кто встал на путь предначертанного ему приключения;
 - г) «Преодоление первого порога»;
 - д) «Во чреве кита», или вступление в царство ночи.

- 2) стадия испытаний и побед инициации:
- а) «Путь испытаний», или опасные лики богов;
 - б) «Встреча с Богиней» (*Magna Mater*), или блаженство вновь обретенного младенчества;
 - в) «Женщина как искушение»;
 - г) «Примирение с Отцом»;
 - д) «Апофеоз»;
 - е) «Вознаграждение в конце пути» [12, с. 26].

Схемы, предложенные Проппом и Кемпбеллом, можно использовать универсально – не только по отношению к героическим мифам, в которых она сформировалась, но и в построении сюжета как эпического, так и драматического. Она считается одной из самых распространённых способов построения истории [39]. Путь героя как универсальный скелет для составления своего текста делится на следующие этапы:

1. *Обыденный мир* – на этом этапе герой обеспокоенный, неустроенный или неосведомлённый изображается сочувственно, чтобы зритель/слушатель мог отождествить себя с героем и принять его выбор. Сам герой находится между двумя противоположными силами, создающими напряжение.

2. *Зов к странствиям* – положение дел резко меняется, и герой чувствует необходимость отправиться в путь, причём эта необходимость может быть как внешней, так и внутренней.

3. *Отвержение зова* – герой боится будущих испытаний или другие герои отговаривают его от путешествия.

4. *Встреча с наставниками и помощниками* – герой встречает наставника, и тот даёт ему какой-то предмет или совет, который должен помочь в будущем странствии. Герой может также найти наставника-помощника в себе самом. Помимо наставника, могут встретиться герои-помощники, которые будут сопровождать протагониста. Разница между

наставником и помощником заключается в том, что наставник обычно не доходит с героем до кульминационного этапа, а помощник – наоборот.

5. *Преодоление первого порога* – герой покидает обыденный мир и вступает в новое пространство или новую ситуацию. После преодоления этого порога герой понимает необратимость избранного пути.

6. *Испытания, союзники, враги* – герой проходит проверку и приобретает союзников или врагов.

7. *Приближение к главному испытанию* – герой с союзниками готовится к главному испытанию, которое принесёт за собой большие перемены. Иногда герой погружается в мир снов, где сражается с своими страхами и одолевает их.

8. *Главное испытание* – бездна смерти и возрождения, кульминация путешествия, критический момент; здесь герой встречается со смертью или противостоит величайшему из своих страхов, проходя таким образом обряд инициации.

9. *Награда* – герой завладевает сокровищем – это может быть предмет, навык, новое знание, примирение с врагом или самим собой, любовь и др.

10. *Обратный путь* – герой возвращается домой.

11. *Возрождение* – герой вновь подвергается испытанию на пороге дома, и на этом этапе он очищается ещё одной жертвой или гибелью, возрождаясь на более высоком уровне. На этом этапе разрешается конфликт двух противоположностей, заданных в начале.

12. *Возвращение с сокровищем* – герой возвращается домой, сохраняя при этом какую-то часть сокровища. Если герой не добыл его или ещё какое-либо благо, он обречён проходить все приключения снова, пока не обретёт. Иногда благо, добытое героем, — это завоеванное сокровище, или любовь, или уникальный опыт, или просто знание о том, что особенный мир существует и оттуда можно вернуться живым. Иногда же это просто возвращение домой с запасом увлекательных историй.

Как и любая формула, путь героя может подвергаться изменениям, которые призваны сделать историю живой: этапы могут меняться местами, сливаться или убираться автором, к тому же немаловажно наполнение заданной схемы.

Мы рассмотрим структуру мономифа, или пути героя, как универсальной структуры повествования в пьесе Н. Гостюхина «Последнее путешествие».

Пьеса подразделяется на следующие этапы:

1. *Обыденный мир, зов к странствиям и обретение помощников, покровителей.* На этом этапе мы знакомимся с обстоятельствами, в которых находится Уэйн Вашаки – престарелый индеец, протагонист – именно он отправляется в путешествие. Старик Уэйн болен: «Макс Я здесь только из-за того, что узнал, что ты лежишь в больнице с эмфиземой» [7], что сразу располагает читателя к сочувствию, сопереживанию. Уже на этом этапе видно, между какими противоположностями находится Дедушка: остаться в больнице и умереть не на своей родине или умереть на родине предков и найти ответ: «Дедушка Смерть – это последний ответ» [7]. На этом этапе Дедушка не мечется сам, он уже принял решение и откликнулся на зов к странствиям, он чувствует внутреннюю необходимость отправиться в своё последнее путешествие: «Дедушка (вылезает из-под койки): Я позвал тебя, чтобы ты помог мне. Макс Чем? Дедушка Я хочу отправиться на родину наших предков и умереть там» [7]. На этом же этапе Дедушка просит помощи у внука Макса – он становится первым его помощником, а также появляется божественный покровитель Койот – древнее индейское божество, олицетворяющее собой добро и зло одновременно: «Дедушка С нами пойдёт мой друг Койот» [7].

2. *Отвержение зова и преодоление первого порога.* Сам Дедушка не боится будущих сложностей, несмотря на состояния здоровья, но появляется герой, который этих опасностей боится и отговаривает Дедушку от рискованного пути – внучка Атаенсик, которая пытается уговорить

Дедушку вернуться любыми аргументами: «*Атаенсик* Дедушка, пожалуйста, остановись. Ни к чему хорошему твоя выходка не приведёт. <...> (плачет): Ты нужен мне здесь. Врачи вылечат тебя. Вернись в больницу, ко мне и своим друзьям. <...> А как же я? Ты подумал, как буду жить я? Дедушка – ты моя семья. Я хочу, чтобы ты был рядом и увидел своих правнуков. *Уэйн* (воодушевившись): Ты беременна? *Атаенсик* Нет, но если появятся, я хочу, чтобы ты узнал об этом первый. <...> Но ведь ты ещё столько можешь сделать» [7]. Дедушка и Макс не поддаются на уговоры и продолжают путь, более того – в то время, как внучка приступает к уговорам, они уже преодолевают первый порог, в данном случае порог страны: из России – в США.

3. *Испытания, союзники, враги и приближение к главному испытанию.* На этом этапе Макс и Дедушка проходят ряд испытаний: угоняют автомобиль, пытаются отбиться от погони полицейских (внесценическое действие, которое подразумевается), а после противостоят уговорам *Атаенсик* с полицейскими, которые представляются внешними врагами – они мешают пересечь границу штата и резервации: «*Внук* Кажется *Атаенсик* нашла нас и привела полицейских. *Слышно звуки сирен и громкоговорителя.* *Полицейские* Макс и *Уэйн* Вашаки сдавайтесь, вам не удастся пересечь границу штата и резервации» [7]. На этом этапе Дедушка уже максимально приближен к главному испытанию – преодолению границ резервации и смерти на земле предков.

4. *Главное испытание – смерть Дедушки.* На этом этапе фокус главного героя перемещается: если до этого времени в центре сюжета был Дедушка, то после его смерти он смещается на внука – его главным испытанием становится потеря родного человека и примирение с его смертью. При этом сам Макс также близок к смерти: «*Макс* Полицейские начали стрелять и попали в меня, но мы уже успели зайти в реку» [7]. Таким образом, на этом этапе становится понятно, что в пьесе было два протагониста, каждый из которых проходил собственное испытание.

5. *Награда*. Для дедушки наградой представляется воссоединение с корнями, а для внука – знание, которое перед смертью открывает ему Дедушка: «*Атаенсик* Что он сказал тебе? *Макс* Он сказал, чтобы ты вместе со зрителями похлопала» [7]. Таким образом, наградой становится осознание сущности своего бытия: герой пьесы понимает, что он – герой пьесы.

6. *Обратный путь*. Этот этап относится к Дедушке – можно сказать, что он возвращается к истинный дом, находящийся за границами резервации и смерти.

7. *Возрождение*. Этот этап относится к Максусу – он подвергается испытанию знанием, полученным в качестве награды за путь. Теперь, когда он понимает суть собственного существования, он приносит своё бытие в жертву, отчего уже не может естественно существовать на сцене как герой пьесы, и переходит в своеобразное мета-состояние, выходящее за рамки сценического действия.

Таким образом, путешествие Макса и Дедушки в пьесе Н. Гостюхина «*Последнее путешествие*» состоит из семи этапов: обыденный мир, зов к странствиям и обретение помощников, покровителей; отвержение зова и преодоление первого порога; испытания, союзники, враги и приближение к главному испытанию; главное испытание, награда, обратный путь, возрождение.

2.5 Пьесы В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» и Н. Гостюхина «Последнее путешествие»: типологический аспект

В пьесе В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» нам представляется подростковый побег, в то время как в пьесе Н. Гостюхина «Последнее путешествие» представляется уже не подростковый побег, а побег старого индейца, который перед смертью стремится к дому, к родине, к истокам.

Николай Гостюхин родился в 1989 году в Перми. После учебы на филологическом факультете по специальности «Журналистика» в ПГНИУ он прошел курс театральной и кинокритики в «Школе культурной журналистики». Вскоре переехал в Берлин, где начал писать собственные пьесы, а также ездил в Польшу учиться у Ивана Вырыпаева. Дебютный спектакль режиссера «Иранская конференция» привлек большое внимание публики и столичных театральных критиков. Пьеса «Последнее путешествие» была написана в 2016 году. Премьера состоялась в том же году в екатеринбургском молодёжном театре «Галёрка».

Пьесы по-разному представляют героев, совершающих побег.

У Хэррндорфа представлен герой-подросток, аутсайдер, и его побег обусловлен желанием сбежать от враждебной окружающей обстановки, в которой он не находит себе места. Главный герой пьесы, Майк Клингерберг, чувствует себя несчастным. Чувство безысходности, отраженное в дневнике В. Хэррндорфа («Я считаю недопонимание сутью общения. Ошибки бесконечны и ошибки – корень всего. Вы можете сказать «совпадения», но я предпочитаю слово «ошибка» [42]), подталкивает его героя к поиску возможностей изменить свою жизнь. Мать Майка страдает алкоголизмом, отец изменяет матери, пока она лечится к клинике от своей зависимости, в классе Майк – аутсайдер, влюблённый в самую красивую девочку школы. Конфликт Клингерберга со взрослыми и сверстниками подталкивают его к бегству с новым одноклассником, Андреем Чихачёвым, тоже аутсайдером. Сам побег не решает проблему, это скорее способ повлиять на ситуацию, который по сути даже не устраняет проблему, а впоследствии даже усугубляет её.

У Гостюхина уже взрослый герой – это старик-индеец, и его побег – побег умирающего старика-индейца, который хочет вернуться к корням и умереть на родине своих предков: «*Дедушка*: Я хочу отправиться на родину наших предков и умереть там. Я не хочу закончить свои дни здесь, в окружении неизвестных мне людей, закутанный в трубки и питающийся с

ложечки твоей сестрой» [7]. У героя обнаружена эмфизема, и он, понимая скорое приближение смерти, хочет сбежать из угнетающей, мёртвой атмосферы больницы. Смерть в больнице для Дедушки не настоящее, а скорее что-то искусственное, противоестественное, пустое, к тому же чуждое: «*Дедушка*: Умереть здесь – не значит умереть по-настоящему. Смерть – это последний ответ. А какой может быть ответ, если белые даже вопросов задавать не умеют» [7]. Таким образом, побег дедушки – это ответ на последний вопрос жизни, это возвращение к истокам, домой. Эпиграф ясно даёт определение данному побегу: «Хорошая жизнь заслуживает достойной смерти» – древняя индейская пословица» [7]. Так, возвращение к истокам, представляется герою этой достойной смертью.

Несмотря на различающийся статус и характеристику героев, их побег имеет общую структуру, состоящую из следующих структурных элементов.

Мотивация. Мотивация – побег исходит из желания найти что-то другое в общефилософском смысле, как «предельно значимый и предельно обобщённый образ любого партнёра/референта по взаимодействию, собеседника в любом, даже мысленном разговоре» [15; с. 6].

Чик и Майк – аутсайдеры, которые бегут из враждебной им обстановки. До Чика у Майка не было друзей, он плохо общался с людьми: «*Майк*: Можно быть скучным и не иметь друзей одновременно. И боюсь, это как раз мой случай. Я не очень-то умею общаться» [44; с. 394]. Чик тоже не завёл друзей, когда поступил в школу Майка: одноклассники считали его странным и распускали про него слухи: «*Майк*: Конечно, ходили всякие слухи про Чечню, Сибирь, Москву, русскую мафию, контрабанду оружия – чего только не говорили» [44; с. 398]. Основу, самоощущения героя, сбегающего из дома, составляет целый комплекс черт: «Инфантилизм взрослых, агрессия подростков, стыд друг за друга представителей разных поколений, ощущение жизни как игры, боязнь ответственности, бытовая неустроенность» [32; с. 84].

Изначальные отношения всех – почти без исключения – персонажей – отношения отталкивания, и побег – это способ разорвать болезненную коммуникацию. Майку хочется чего-то другого, поэтому он сбегает от неприятной, отталкивающей прежней жизни.

В пьесе Гостюхина побег Дедушки имеет другую специфику. Если Чик и Майк сбегают из дома, то Дедушка, наоборот, возвращается домой, на родину. «Другое» для дедушки имеет чёткую форму – это резервация, что показывает главную цель путешествия, т.е. национальное самоопределение: «*Дедушка*: Умереть здесь – не значит умереть по-настоящему. Смерть – это последний ответ. А какой может быть ответ, если белые даже вопросов задавать не умеют. Я был маленький, но ясно помню, что говорил мне отец: «Не доверяй бледнолицым». Даже после переезда он никогда не забывал заветы предков. А здесь в больнице даже стены белые» [7]. У Чика и Майка нет представления о другом, они просто бегут в неизвестность в надежде на изменения своей жизненной ситуации. У героя Гостюхина это представление имеет чёткую форму.

Мотив встреч. Всё путешествие Чика и Майка состоит из встреч с различными людьми. Встречи являются связующим элементом, которые выстраивают маршрут. «Отмеченность начала и конца пути как двух крайних ... состояний ... выражается изменением статуса персонажа, достигшего конца пути» [24; с. 352]. Чик и Майк отправляются в путешествие детьми: они наивны и судят о других предвзято: «*Майк*: «Два придурка нашли друг друга», – подумал я, хотя в первый раз видел этого парня и не знал, придурок он или нет» [44; с. 397], негативно относятся к миру и к окружающим, противопоставляя себя им: «Ничего страшного, что ты не пригласила меня, а пригласила кучу каких-то идиотов» [44; с. 403]. За каждым их капризом, «за каждым материальным желанием скрывается тоска по любви, душевному теплу и вниманию, но они привыкли ждать от мира обмана, и взрослый мир постоянно оправдывает эти ожидания» [34; с. 271-272]. Но встречи с различными героями меняют их. Фридеманы

показывают им, что люди способны оказывать помощь без всякой «задней» мысли: «*Майк*: Я не знал, что ответить, Чик – тоже» [44; с. 411]. Семейство Фридеман показывает героям, что такое гостеприимство, непосредственность и доброта по отношению к другим, даже незнакомым людям. Встреча с Изой показывает, что внешний вид обманчив и за отталкивающей внешностью может скрываться истинная красота. Далее в заброшенной деревне им встречается старик Фрикке, который учит ребят любить и ловить момент: «*Фрикке*: Девчонки и любовь – вот самое важное в жизни. <...> Так что – влюбляйтесь и любите! *Carpe Diem*» [44; с. 423]. Женщина-терапевт отвезла их в больницу после того, как мальчишки рухнули с откоса, а неизвестный человек, которому звонил Майк из больницы, оказался отзывчив к незнакомцам, звонящих в три часа ночи, и даже готов был помочь. В итоге Майк приходит к другому пониманию мира: «С самого детства отец учил меня, что мир плохой. ... И, может быть, это правда, может, действительно девяносто девять процентов людей плохие. Но странно, что нам с Чиком за всё время путешествия встречался почти исключительно тот один процент людей, которые не плохие» [44; с. 429]. Майк и Чик очень выросли за своё путешествие. По сути, именно мотив взросления и организует структуру пьесы, поскольку из каждой встречи герои выходят преображенными.

Дедушка и внук встречаются других героев в то время, как они почти добрались до цели, и этими героями являются полицейские и внучка Дедушки – Атаенсик. И полицейские, и Атаенсик встают в оппозицию к Майку и Дедушке и мешают им достичь конечного пункта путешествия, что происходит из-за непонимания ими цели и смысла этого пути: «*Уэйн*: А что мы сделали? *Полицейские*: Вы угнали автомобиль, а Макс похитил вас. *Уэйн*: Но я сам согласился идти? *Полицейские*: Тогда, наверно, на вас только угон автомобиля. В любом случае, сдавайтесь!» [7]. Они мыслят на бытовом, материальном уровне, в то время как Дедушка и его внук мыслят выше, на уровне духовном. Таким образом, встречи выделяют антитезу в

системе образов пьесы, где с одной стороны герои, понимающие суть вещей, – Майк, Дедушка и Койот (древний бог индейцев, который воплощает собой добро и зло одновременно), а с другой – герои, которые мыслят поверхностно, профанно – Атаенсик и полицейские.

Обретение цели. В пьесе Н. Гостюхина «Последнее путешествие» цель была у Дедушки изначально – он стремился к национальной самоидентичности и хотел вернуться к истокам: *Дедушка* Я хочу отправиться на родину наших предков и умереть там. Я не хочу закончить свои дни здесь, в окружении неизвестных мне людей, закутанный в трубки и питающийся с ложечки твоей сестрой [7]. С развитием сюжета уверенность героя в своей цели укрепляется – даже под давлением полицейских Майк и мистер Уэйн не отступают и не сдаются. У Майка этой цели не было. Побег героев пьесы «Чик, Гуд бай, Берлин» неподготовлен и спонтанен. Это побег-бунт двух аутсайдеров, которых не пригласили на вечеринку самой красивой девочки школы. Поворотной точкой становится встреча с семейством Фридеманов. Уже в анализе народной сказки Проппа В. Я. мотив бегства тесно связан с мотивами преследования и спасения [28; с. 418-422]. Если до сих пор герой бежал от людей, то теперь он видит, что люди могут быть дружелюбными и добрыми, что они готовы бескорыстно прийти на помощь. После встречи с ними, Майк начинает переосмыслять свой предыдущий жизненный опыт. Так, целью их побега становится переосмысление своего жизненного пути, самого себя и поиск своего места в мире.

Мотив преодоления границ. Чик и Майк преодолевают границы на уровне город – провинция: они уезжают из Берлина и отправляются в глубь Германии. Дедушка и его внук преодолевают границы страны: из России они едут в Америку, а также границы резервации и эта граница является принципиальной. Во-первых, этой границей безопасно: «Макс (показывает): За той опушкой резервация, если попадём туда, полиция нам ничего не сделает» [7]. Во-вторых, резервация – это конечный пункт

путешествия Уэйнов, поэтому как только внук и сын заходят на её территорию, Дедушка умирает: «*Атаенсик* (плача): Почему ты уходишь? *Уэйн*: Потому что я наконец-то понял, каков был вопрос и что есть ответ. Человек рождается, чтобы понять вопрос и умирает, чтобы найти ответ. Когда ты поймёшь свой вопрос, тебе станет понятно зачем жить» [7]. Ответ на этот «вопрос» также является преодолением границы, но в этот раз границы между героем и зрителем: «*Атаенсик*: Что он сказал тебе? *Макс*: Он сказал, чтобы ты вместе со зрителями похлопала» [7]. Здесь герои рушат условную четвёртую стену, что по сути для героя Дедушки является самым большим откровением в жизни – он понимает, что является героем спектакля, то есть понимает саму суть своего существования. Таким образом, побег на родину даёт ответ, выходящий за условности повествования, и приводит героя к осознанию того, что он есть герой.

Мотив преодоления ограничений. Путь испытаний и преодолений заставляет Майку и Чика принимать радикальные, рискованные решения, которые оказываются на грани уголовно наказуемых деяний. Так, герои идут на поиски шланга, чтобы слить бензин чужой машины. Побег Дедушки и его внука так же, как и побег подростков, заставляет героев принимать рискованные решения – они угоняют машину, чтобы добраться до резервации: «*Макс*: Мы угнали машину, ты забыла?! [7]». К тому же, на пути к ней у Дедушки и Макса возникают существенные препятствия – Атаенсик, сестра Макса, вместе с полицейскими ловят беглецов недалеко от резервации, в результате чего Макс даже получает ранение: «*Макс*: Полицейские начали стрелять и попали в меня, но мы уже успели зайти в реку» [7].

Таким образом, пьесы Н. Гостюхина «Последнее путешествие» и В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» имеют общие структурные элементы, связанные с мотивом побега: мотивация – побег исходит из желания найти что-то другое, мотив встреч, обретение цели, мотив преодоления границ и мотив преодоления законов. Различия исходят

из специфики героев: у В. Херрндорфа и Р. Коаля герои – подростки-аутсайдеры, побег которых обусловлен желанием сбежать от враждебной окружающей обстановки, в которой он не находит себе места; у Н. Гостюхина герой старик-индеец, побег которого обусловлен стремлением вернуться к корням – возвращение к истокам, представляется герою достойной смертью.

Выводы по второй главе:

1. Путешествие Чика и Майка, двух главных героев пьесы В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик! Гудбай, Берлин» спонтанно и неподготовлено, что характеризует его как побег от неприятной среды, в которой находились подростки. Для героя-подростка побег – это прежде всего попытка изменить свою жизнь, своеобразный бунт против сформировавшихся устоев, бунт против прежнего своего существования, «это способ разрешить кризисную ситуацию, ничего в ней не решив». В рассматриваемой пьесе побег героев также неподготовлен и спонтанен. Это побег-бунт двух аутсайдеров, которых не пригласили на вечеринку самой красивой девочки школы.

2. Перед читателем разворачивается мотив бегства-блуждания, который программирует и обуславливает сюжетное развитие. Этот мотив «заключает в себе зерно дальнейшего развития» и является сюжетообразующим. Каждая встреча в путешествии откладывает на героях свой отпечаток, учит их чему-то новому. Отправившись в путь, они обрели себя и узнали мир с новой стороны. Мотив бегства в пьесе «Чик. Гудбай, Берлин!» сопряжён со смыслами спонтанности, разочарования, открытия, преследования, спасения, изменения и переосмысления себя и своей жизни.

3. Путешествие Макса и Дедушки в пьесе Н. Гостюхина «Последнее путешествие» состоит из семи этапов в соответствии со структурой мономифа Д. Кемпбелла о пути героя: обыденный мир, зов к странствиям и обретение помощников, покровителей; отвержение зова и преодоление

первого порога; испытания, союзники, враги и приближение к главному испытанию; главное испытание, награда, обратный путь, возрождение.

4. Пьесы Н. Гостюхина «Последнее путешествие» и В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!» имеют общие структурные элементы, связанные с мотивом побега: мотивация – побег исходит из желания найти что-то другое, мотив встреч, обретение цели, мотив преодоления границ и мотив преодоления законов. Различия исходят из специфики героев: у В. Херрндорфа и Р. Коаля герои – подростки-аутсайдеры, побег которых обусловлен желанием сбежать от враждебной окружающей обстановки, в которой он не находит себе места; у Н. Гостюхина герой старик-индеец, побег которого обусловлен стремлением вернуться к корням – возвращение к истокам, представляется герою достойной смертью.

ГЛАВА 3. КОНСПЕКТ ВНЕКЛАССНОГО МЕРОПРИЯТИЯ (ПО ПЬЕСЕ Н. ГОСТЮХИНА)

Встреча с современным писателем-драматургом – Николаем Гостюхиным (10-11 класс)

Театр является не самым популярным видом искусства у учащихся [49, с. 609]. Тем не менее, театр как вид искусства представляется как один из наиболее эффективных средств для эстетического воспитания школьников, поскольку вбирает в себя способность литературы словом воссоздать жизнь в ее внешних и внутренних проявлениях, но делает это не с помощью повествовательного слова, а с помощью действий на сцене, разворачивающихся непосредственно на глазах у зрителя, что приближает учащихся к кинематографическому искусству, которое пользуется у школьников популярностью [49, с. 609].

Данное мероприятие организуется с **целью** приобщения детей к современной русской литературе и к современному театру.

Оно направлено на реализацию следующих **задач**:

- привлечение внимания школьников, общественности и родителей к значимым событиям литературно-театральной жизни России;
- повышение мотивации обучающихся к чтению и изучению творческого наследия современных драматургов и к посещению театров.

Участники: учащиеся старших классов (10-11 класс), интересующиеся творчеством писателя; учитель; Николай Гостюхин – современный пермский драматург.

Оборудование:

- проектор/ интерактивная доска;
- ноутбук с программным обеспечением Zoom.

План поведения мероприятия:

1) подготовка к встрече: просмотр видеозаписи пьесы «Последнее путешествие», урок-обсуждение пьесы и написание рецензий, а также подготовка вопросов к встрече;

2) беседа-интервью с драматургом в онлайн-формате;

3) рефлексия: выражение впечатлений учащихся от встречи с автором и от просмотренной пьесы «Последнее путешествие»;

4) заключение: ответное слово писателя.

Таким образом, непосредственный контакт с драматургом приобщит школьников к современной театральной жизни.

Конспект урока-обсуждения пьесы Н. Гостюхина «Последнее путешествие» (2 часа)

Сегодня мы посмотрим пьесу Николая Гостюхина «Последнее путешествие». Но перед тем, как мы ознакомимся с постановкой, предлагаю познакомиться сначала с её автором.

1. Сообщение об авторе

Николай Гостюхин родился в 1989 году в Перми. После учебы на филологическом факультете по специальности «Журналистика» в ПГНИУ он прошел курс критики театра и кино в «Школе культурной журналистики», а потом переехал в Берлин, где начал писать собственные пьесы, а также ездил в Польшу учиться у Ивана Вырыпаева.

Иван Вырыпаев – российский актёр и режиссёр театра и кино, сценарист, продюсер и драматург, а также бывший художественный руководитель театра «Практика». В настоящее время – генеральный продюсер бюро «Окко Театр», который занят продюсированием и съёмками спектаклей для показов на платформе Окко. Вырыпаев получил известность в Европе как театральный драматург, режиссёр, автор ряда проектов. Его постановки, а также спектакли по его пьесам идут в Польше, Германии, Чехии, Болгарии, Англии, Франции, Канаде, а пьесы переведены на многие иностранные языки.

Дебютный спектакль Гостюхина-режиссёра «Иранская конференция» был по пьесе его учителя – Ивана Вырыпаева. Он привлек большое внимание публики и столичных театральных критиков. А первая пьеса, «Последнее путешествие», была написана в 2016 году – её мы с вами смотрели на уроке. Премьера состоялась в том же году в екатеринбургском молодёжном театре «Галёрка».

В 2020 году драматург написал пьесу «Следующая остановка». В ней четверо героев, абсолютно разного происхождения и мировоззрений, оказываются наедине вечером в вагоне берлинского метро, которое становится площадкой для искреннего разговора о сожалениях и утратах, а также о том, что объединяет нас таких разных на этой планете.

В том же году Николай Гостюхин написал также пьесу «Процесс», которая рассказывает о пятерых жителях двух мегаполисов – Берлина и Москвы, которые оказались в непростой ситуации. Чтобы выбраться из нее, им придется набраться терпения, любви и осознать, что каждый из них связан с другим гораздо больше, чем кажется на первый взгляд.

2020 год оказался плодотворным для драматурга, поскольку тогда же Гостюхин поставил спектакль «Волнение» по пьесе своего наставника Ивана Вырыпаева. Сюжет рассказывает о знаменитой американской писательнице и её откровенном интервью, которое переворачивает представление об искусстве и отношении к себе. В настоящее время спектакль можно посмотреть в онлайн-кинотеатре Окко.

В скором времени должна появиться третья работа Гостюхина по пьесе своего учителя – в этот раз форма нестандартная для театра. Фильм-спектакль «Иллюзии» представляет собой синтез театрального и киноискусства. Действие фильма происходит в кабинете психотерапевта. На приём приходят две молодые семейные пары, чтобы поделиться своими тревогами и переживаниями через отстранённый рассказ о жизни двух пожилых пар, которые дружили на протяжении всей жизни и поздно

осознали всю неоднозначность своего жизненного опыта. Дата премьеры пока неизвестна.

Помимо театра, Николай Гостюхин увлекается кино: он писал рецензии на фильмы в интернет-журнале «Звезда», а сейчас ведёт собственный телеграмм-канал, где по сей день пишет обзоры и рецензии.

2. Просмотр пьесы (30 мин)

3. Историческая основа и смысл финала (анализическая беседа)

Перейдём к рассматриваемой нами пьесе «Последнее путешествие». *Вспомним: кем являются главные герои?* (старик-индеец, его внуки, индейское божество)

На территории нашей страны индейцы почти не живут. *Как вы думаете, что индейцы делают в России?* Обратимся к тексту:

«Внучка Мои предки жили на побережье Северной Калифорнии в 80 км от Сан-Франциско. Они занимались собирательством, рыбалкой, ели жёлуди и редко спали, потому что боялись после сна проснуться другим человеком. В какой-то момент мы все проснулись другими. В 1812 году русско-американская компания с позволения нашего народа основала русское поселение Форт-Росс, а в 1835 году моя прапрапрабабушка потеряла сон видя, как бледнолицые, желая заполучить в своё распоряжение наши земли, угнетают её братьев и сестёр. По наставлению вождя племени и её деда Соколинного Глаза, она отправилась вместе с другими молодыми парами на русских кораблях туда, где не было американцев и войн за землю» [7].

В основе пьесы лежит исторический факт – Форт-Росс, о котором говорила Атаенсик, действительно существовал – это было русское поселение, существовавшее с 1812 по 1841 гг. Основано оно было для промысла и торговли.

Как вы думаете, почему автор пьесы обращается к такой нетипичной для российской литературы теме, как переселение индейцев и судьба их народа?

Обратимся к словам автора: «Мне кажется, что одна из больших несправедливостей человечества – это вытеснение населения США с их земель. Индейцы сейчас живут в специальных резервациях, которые меньше, чем часть, принадлежащая самим американцам. Постепенно индейский народ изживает себя. Старики умирают, молодым нужно работать, поэтому они не заботятся о том, чтобы сохранить культуру. Действие пьесы происходит в наши дни, и герои задаются вопросами, которые актуальны для любого времени и для разных культур. Люди всегда будут искать то, чего они хотят от жизни. На мой взгляд, вскоре в современном мире останется одна общая, доминирующая культура, у которой не будет названия, и связано это с тем, что как таковых границ сейчас нет» [14].

Таким образом, через вопрос об обретении своих корней автор поднимает вопрос о культуре и её будущем. *Согласны ли вы с мнением драматурга об одной общей доминирующей культуре? Что вы думаете о культурном вопросе? Как режиссёр осмысливает культурный вопрос (обратим внимание на запись смеха во время сцен стендапа Койота – след массовой культуры, которая навязчиво присутствует в жизни человека)?*

Обратимся также к финалу пьесы. *Как вы поняли его? Почему ответом Дедушки на главный вопрос жизни оказалась просьба аплодировать вместе со зрителями?* В центре пьесы вопрос о смысле жизни, и Дедушка открывает внуку глаза на его смысл их существования: герои рушат условную четвёртую стену, что по сути для героя Дедушки является самым большим откровением в жизни – он понимает, что является героем спектакля, и передаёт это знание своим внукам.

Почему в конце пьесы все герои метафорично умирают? Возможно, осознав суть собственной жизни, они как герои спектакля уже не могли гармонично существовать в постановке, как это было до этого. Осознавая, что они являются героями, что помимо них есть другие люди – зрители, они уже не могут естественно жить на сцене, и именно поэтому «умирают».

Что значат последние слова Макса: «Но не отстёгивай ремни безопасности, потому что самолёт номер DL415 только что совершил успешную посадку в международном аэропорту города Сан-Франциско»? Сан-Франциско – город, неподалёку от которого находился Форт-Росс, где жили предки героев пьесы. Макс и Атаенсик, подобно дедушке, возвращаются на свою родину и обретают самих себя.

4. Обсуждение разных вариантов постановки

Мы посмотрели постановку пьесы режиссёра Александра Кудряшова. Как вы думаете, какими могут быть другие варианты постановки? Представьте себя режиссёрами. Как должны играть актёры? Как вы показали бы путешествие в ограниченном сценическом пространстве? Какие костюмы подобрали бы? Как оформили речь героев – говорили бы они сами или за них говорил бы Койот, как это было у Кудряшова? Каким было бы звуковое и сценическое оформление спектакля?

5. Инсценировка фрагментов

Можно обсудить с учащимися яркие фрагменты пьесы, которые им запомнились, понравились или вызвали вопросы или которые являются ключевыми, важными для понимания смысла – например, финальная сцена пьесы. Как правило, такие сцены могут совпадать.

В ходе обсуждения предлагаем учащимся инсценировать следующие сцены: одну из сцен Койота, в которых он рассказывает притчи; сцена, в которой внучка уговаривает дедушку вернуться в больницу; финальная сцена.

6. Домашнее задание – написание рецензий.

Примерный круг вопросов к встрече с драматургом

Как вы думаете, актуален ли индейский вопрос сейчас, в 2021 году?

Как вы относитесь к постановке вашей пьесы Александром Кудряшовым и актёрами театра «Галёрка»?

Если бы вы сами ставили свою пьесу, как бы была оформлена речь актёров? Они говорили бы голосом Койота или каждый самостоятельно?

Почему пьеса не заканчивается на аплодисментах, а дальше следуют слова Макса о самолёте?

Как и когда появилась задумка о пьесе?

Что вы чувствовали перед премьерой «Последнего путешествия», ведь это была первая постановка вашего текста?

Вы долго жили в Берлине: в чём разница между современным российским и немецким театрами?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в данной квалификационной работе мы добились поставленной цели – рассмотрели мотив путешествия и его реализацию в пьесах В. Херндорфа и Р. Коала «Чик. Гудбай, Берлин!» и Н. Гостюхина «Последнее путешествие».

Изучив и проанализировав литературу по данной теме мы выявили характеристики жанра путешествия: принцип жанровой свободы, особую роль рассказчика-путешественника, обязательные документальные элементы, субъективность авторского подхода и откровенный вымысел как неотъемлемая часть специфики текста путешествия, публицистичность, синтетичность жанра, маршрут как структурный стержень, влияние действительности и внелитературных элементов на текст, хронотоп встречи, который отличается большой эмоционально-ценностной интенсивностью, и хронотоп дороги, который обладает более широким объёмом, но меньшей эмоциональной интенсивностью, а также обретение нового знания, обогащение духовного опыта героя на каждом этапе пути. Выявили также особенности реализации жанра в драме: «физическое присутствие актёра в конкретно воспринимаемом публикой» пространстве сцены лишает драму возможности охватить широкое географическое поле, «принципиальное исключение из драматического театра, где драматург никогда не говорит от своего имени, повествователя» заставляет искать специфически драматургические формы для выражения субъективности и публицистичности, присущих путешествию, а принцип жанровой свободы работает на сцене не в полной мере, поскольку эта свобода ограничивается спецификой драмы.

Проследили, что мотив побега как элемент жанра путешествия впервые встречается в романтической литературе и развивается далее в литературе «escape» и подростковой литературе. Установили, что для героя-подростка побег – это попытка поменять сложившиеся устои, «это способ

разрешить кризисную ситуацию, ничего в ней не решив». Проследили также реализацию мотива побега в современной драме.

Дав сравнительный анализ пьес Н. Гостюхина «Последнее путешествие» и В. Херрндорфа и Р. Коаля «Чик. Гудбай, Берлин!», мы выявили, что они отличаются по специфике героев: у В. Херрндорфа и Р. Коаля герои – подростки-аутсайдеры, побег которых обусловлен желанием сбежать от враждебной окружающей обстановки, в которой он не находит себе места; у Н. Гостюхина герой старик-индеец, побег которого обусловлен стремлением вернуться к корням – возвращение к истокам, представляется герою достойной смертью. Несмотря на различия, пьесы имеют общие структурные элементы, связанные с мотивом побега: мотивация, мотив встреч, обретение цели, мотив преодоления границ и мотив преодоления законов.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бауэршим И. Норвегия.сегодня / И. Бауэршим. – Мюнхен, 2002. – URL: <http://dramaturgija.ru/norway-today/> (дата обращения: 31.03.20).
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – 504 с.
3. Белинский В. Г. Собрание сочинений в трех томах. Т. 2 Статьи и рецензии 1841–1845 / В. Г. Белинский. – Москва : ОГИЗ, ГИХЛ, 1948. – 930 с.
4. Брехт Б. Театр. В 5 т. Т. 2. // Б. Брехт. – Москва : «Искусство», 1963. – 454 с.
5. Глухова Ю. О. «Тактика сопротивления»: образ подростка в современной прозе для юношества / Ю. О. Глухова // Новая наука: от идеи к результату. – 2017. – № 1-3. – С. 149–152.
6. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века / В. Е. Головчинер. – 2-е изд. – Томск : Издательство Томского государственного педагогического университета, 2007. – 320 с. – ISBN 978-5-89428-279-4.
7. Гостюхин Н. Последнее путешествие / Н. Гостюхин. – 2016. – URL: <https://yadi.sk/i/ACUQNrOUvqPQxw> (дата обращения: 18.04.2021).
8. Дольто Ф. На стороне подростка / Ф. Дольто. – Екатеринбург : Рама Паблишинг, 2020. – 340 с. ; ил. – ISBN 978-5-91743-078-2.
9. Доценко Е. Г. Детские страхи в новом британском «Театре жестокости»: пьесы для детей и их родителей / Е. Г. Доценко // Филологический класс. – 2012. – №1. – С. 55–59.
10. Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века / Б. И. Зингерман. – Москва : Наука, 1979. – 392 с. – ISBN 978-5-9344-3027-7.
11. Ищук-Фадеева Н. И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации // Вестник культурологии. – 2012. – №1. – С. 153–171.

12. Кемпбелл Д. Тысячеликий герой / Д. Кемпбелл. – Москва : «АСТ», 1997. – 230 с. – ISBN ISBN 5-15-000228-3.
13. Краева Я. Странное странствие / Я. Краева // Культура Екатеринбурга. – 2016. – URL: <http://культура.екатеринбург.рф/articles/673/i215274/> (дата обращения: 20.03.2021).
14. Курдыбайло И. П. Античный космос и христианская мистика в поэзии Данте Алигьери / И. П. Курдыбайло // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2011. – № 4. – С. 187–190.
15. Кучумова Г. В. Немецкоязычный роман рубежа XX–XXI вв.: проблема Другого / Г. В. Кучумова. – Самара : Самарама, 2019. – 216 с. – ISBN 978-5-6043678-0-3.
16. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : «Словесник», 2010. – 904 с. – ISBN 978-5-904205-04-1
17. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – Москва : ABCdesign, 2013. – 311 с. – ISBN 978-5-4330-0024-7.
18. Ленсу Я. Ю. Эстетика предметного мира в «Одиссее» Гомера / Я. Ю. Ленсу // Инновационные образовательные технологии. – 2009. – № 2 (18). – С. 106–110.
19. Литературная энциклопедия в 11 т. Т. 9. Пнин – Роман / гл. ред. А. В. Луначарский. – Москва : ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т. «Сов. Энцикл.», 1935. – 832 с. – URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (дата обращения: 24.12.2018).
20. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – Москва : МПК «Интервак», 2001. – 1600 с. – ISBN 5-93264-026-X.
21. Ловцова О. В. Типология детских образов в современной британской драме : дис. канд. фил. наук : 10.01.03 / Ловцова Ольга Валерьевна ; науч. рук. Е. Г. Доценко ; УрГУ. – Екатеринбург, 2018. – 227 с.

22. Луков В. А. Современная французская литература / В. А. Луков. – 2011. – URL: <http://modfrancelit.ru/printsessa-greza-poeticheskaya-drama-erostana-statya-vl-a-lukova/> (дата обращения: 09.12.2018).

23. Луков В. А. Французский неоромантизм / В. А. Луков. – Москва, 2009. – 102 с. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/lukov-francuzskij-neoromantizm/1-3-portret-neoromantika-rostan.htm> (дата обращения: 09.04.2021).

24. Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. Т. 2. К-Я / ред. С. А. Токарева. – Москва : Большая российская энциклопедия, 2003. – 352 с. : ил. – ISBN 978-5-358-04214-8.

25. Морис Метерлинк. Драммы. Стихотворения. Песни. – Самара : Агни, 2000. – 534 с. : ил. – ISBN 5-89850-022-7.

26. Мюссе А. Исповедь сына века / А. Мюссе. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1958. – URL: http://lib.ru/INPROZ/DEMUSSE/age_son.txt (дата обращения: 09.12.2018).

27. Орлова С. Хочу по правде / С. Орлова. – 2014. – URL: https://theatre-library.ru/authors/o/orlova_serafima (дата обращения: 30.03.20).

28. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГУ, 1996. – 368 с. – ISBN 5-288-01710-7.

29. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Москва : Издательство «Лабиринт», 2001. – 192 с. – ISBN 978-5-87604-039-8.

30. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура / Путилов Б. Н. – Санкт-Петербург : [б. и.], 1994 г. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/084/main7.htm> (дата обращения: 1.10.2019).

31. Сейбель Н. Э. Роман-«расследование» в послевоенной немецкой литературе: поэтика жанра: автореф. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. :

10.01.05 / Сейбель Наталия Эдуардовна ; науч. рук. М. И. Бент ; ЧГПИ. – Челябинск, 1999. – 22 с.

32. Сейбель Н. Э. «Страх взросления» в немецкой драматургии начала XXI века / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – 2017. – № 1 (47). – С. 84–87.

33. Сейбель Н. Э. Австрийский роман *Zwischenkriegszeit* / Н. Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2006. – 414 с. – ISBN 5-85716-641-1.

34. Сейбель Н. Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы // Политическая лингвистика. – 2014. – № 4 (50). – С. 270–273.

35. Сейбель Н. Э. Эпическое в современной драме (на материале пьесы Фритца Катера «время любить время умирать») / Н. Э. Сейбель, Я. О. Шебельбайн // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2020. – № 3. – С. 182–191.

36. Силантьев И. В. Лирический мотив в стихотворном и прозаическом тексте / И. В. Силантьев // Сибирский филологический журнал. – 2009. – № 2. – С. 39–56.

37. Словарь театра / сост. П. Пави. – Москва : «Прогресс», 1991. – 504 с. – ISBN 5-01-002106-4.

38. Соколов В. Д. Вечные сюжеты / В. Д. Соколов. – Журнал «Самиздат». – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/sokolov-vechnye-syuzhety/pritcha-o-bludnom-syne.htm> (дата обращения: 27.03.20).

39. Субботин И. Сторителлинг: хватит уже про путь героя, есть еще 8 способов сделать это / И. Субботин. – MadCats. – URL: <https://madcats.ru/content-marketing/storytelling-techniques/> (дата обращения: 2.05.2021).

40. Тронский И. М. История античной литературы / И. М. Тронский. – Москва : Высш. Школа, 1983. – 464 с. – ISBN 978-5-0600-1251-4.

41. Фрумкин К. Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов / К. Фрумкин. – Москва : Нестор-История, 2014. – 528 с. – ISBN 978-5-4469-0196-8.
42. Херрндорф В. Работа и структура / В. Херрндорф. – URL: <https://www.wolfgang-herrndorf.de/2011/09/zwanzig/> (дата обращения: 27.04.2021).
43. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / А. С. Чирков. – Киев : Вища школа, Издательство при КГУ, 1988. – 160 с. – ISBN 511000-378.
44. ШАГ 11+: Новая немецкоязычная драматургия для детей и юношества / ред. А. Г. Кабисов. – Москва: Гете-Институт, 2015. – 448 с. – ISBN 978-8-7516-1291-7.
45. Шачкова В. А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории / В. А. Шачкова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2008. – № 3. – С. 277–281.
46. Шебельбайн Я. О. Пьеса о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001-2019) / Я. О. Шебельбайн // Уральский филологический вестник. – 2019. – № 4. – С. 42–53.
47. Шевченко Е. Н. Новая немецкая драма. Конспект лекций / Е. Н. Шевченко. – Казань, 2014. – 84 с. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/197368456.pdf> (дата обращения: 14.05.2021).
48. Шталь И. В. Художественный мир гомеровского эпоса / И. В. Шталь. – Москва : Наука, 1983. – 295 с. – ISBN 978-5-4582-4626-2.
49. Юрьева А. В. Роль театра в жизни современного школьника / А. В. Юрьева // Электронный журнал УрФУ. – Екатеринбург : [УрФУ], 2015. – С. 608–614.
50. Яровенко Д. С. Перевод пьесы Ростана «La Princesse Lointaine» («Принцесса Греза») / Д. С. Яровенко // Вестник Ленинградского

государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2014. – № 2. – С. 243–251.

51. Schröder J. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart / J. Schröder. – München: Verlag C.H.Beck, 2006. – 1354 s.