



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

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

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

«Застенчивый герой» в пьесах Патрика Зюскинда «Контрабас» и
«Россини», или Убийственный вопрос, кто с кем спал»

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 рекоменд к защите
рекомендована/не рекомендована

«04» 06 2026 г.

зав. кафедрой русского языка и литературы

Н.В. Глухих Глухих Н.В.

Выполнила:

Студентка группы ОФ-524-075-5-1

Яровая Анастасия Дмитриевна

Научный руководитель:

доктор филол. наук, профессор

Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ДРАМАТУРГИЯ П. ЗЮСКИНДА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА	9
1.1 «Контабас» и «Россини» П. Зюскинда в контексте творчества автора	9
1.2 Тема творца и творчества в европейской и русской драматургии второй половины XX– XXI вв.	16
Выводы по первой главе	23
ГЛАВА 2. ЗАСТЕНЧИВЫЙ ГЕРОЙ НА ФОНЕ СУМАСШЕДШЕГО МИРА	26
2.1 Между талантом и посредственностью	26
2.2 Лирическая драма против черной комедии: мир против героя	33
2.3 Интертекст как принцип организации отношений героя и мира	40
Выводы по второй главе	46
ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ШКОЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ.....	49
Продолжение таблицы «Конспект урока»	53
Продолжение таблицы «Конспект урока»	54
Продолжение таблицы «Конспект урока»	55
Выводы по третьей главе	55
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	57
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	61

ВВЕДЕНИЕ

Творчество немецкого прозаика и драматурга Патрика Зюскинда занимает особое место в литературном процессе второй половины XX – начала XXI века. Получив широкое признание как автор романа «Парфюмер. История одного убийцы», он остается фигурой во многом загадочной – как для читающей публики, так и для исследователей. Крайне замкнутый образ жизни, отказ от интервью и публичных выступлений, минимизация личного присутствия в медийном пространстве – все это превращает самого Зюскинда в своего рода продолжение его литературных героев: одиноких, рефлексирующих, болезненно воспринимающих вторжение внешнего мира. Именно этот парадокс – писатель-отшельник, создающий произведения о творцах-отшельниках – делает его творчество уникальным объектом филологического анализа, сочетающим черты постмодернистской игры, экзистенциальной проблематики и психологизма.

Данная выпускная квалификационная работа посвящена исследованию типа «застенчивого героя-творца» в драматургии Патрика Зюскинда – на материале пьесы-монолог «Контрабас» и киносценария «Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал», написанного в соавторстве с режиссером Хельмутом Дитлем. Оба произведения выносят на сцену фигуру художника, чье существование определяется мучительным разрывом между внутренним ощущением своего дара и неспособностью реализовать его в действии – либо, напротив, между оглушительным успехом и бегством от него. Сопоставление этих двух персонажей позволяет выявить устойчивую типологическую модель, которую Зюскинд разрабатывает на протяжении всего своего творчества: модель «застенчивого героя», застрявшего между амбициями «гения» и бессилием «маленького человека».

Несмотря на то, что творчество Патрика Зюскинда неизменно привлекает внимание литературоведов, основные исследовательские

усилия до сих пор были сосредоточены на романе «Парфюмер». Драматургия писателя, и в особенности киносценарий «Россини», остается значительно менее изученной, что создает серьезную лакуну в понимании эволюции его творческого метода и типологии его персонажей. Данная работа предлагает целостный анализ двух ключевых драматических произведений Зюскинда в их диалогическом сопряжении.

Научная литература о Патрике Зюскинде, несмотря на сравнительную немногочисленность, представлена работами отечественных и зарубежных исследователей, охватывающими различные аспекты его творчества – от поэтики романа «Парфюмер» до мотивной организации новеллистики и специфики драматургического письма.

Одной из наиболее фундаментальных работ в российском зюскиндоведении является диссертация Айгуль Рестамоной Салаховой «Рецепция и реконструкция художественного опыта экзистенциализма в творчестве Патрика Зюскинда» [26]. В этом исследовании, Салахова рассматривает творчество Зюскинда как самобытное художественное явление в современной немецкоязычной и европейской прозе, характеризуя писателя как «своеобразного современного хроникера человеческой жизни, душевных обид и травм индивида, обладающего богатым и содержательным художественным потенциалом». Автор диссертации ставит своей целью исследование процесса восприятия и реконструирования художественного опыта экзистенциализма на страницах современной немецкоязычной прозы. В поле зрения Салаховой попадают не только роман «Парфюмер», но и драматические произведения писателя – в частности, пьеса «Контрабас», а также новеллы «Голубка» и «Повесть о господине Зоммере». Кроме того, Салахова является автором ряда статей, посвященных творчеству Зюскинда: «Тема музыки в творчестве П. Зюскинда (на материале пьесы „Контрабас“ и „Повести о господине Зоммере“», «Рецепция идей экзистенциализма в „Повести о господине Зоммере“ Патрика Зюскинда», «Экзистенциальная

проблематика „Повести о господине Зоммере“ Патрика Зюскинда в свете исканий „философии абсурда“ (А. Камю)». Эти публикации закладывают теоретическую основу для анализа экзистенциальных мотивов в творчестве Зюскинда – одиночества, отчуждения, абсурдности существования – которые оказываются релевантными и для исследования драматургических произведений.

Другой значимой диссертационной работой является исследование Александры Сергеевны Мжельской «Мотивы новеллистики Патрика Зюскинда» [22]. Мжельская сосредоточивается на малой прозе писателя – новеллах «Голубка» и «Повесть о господине Зоммере», а также на сборнике «Три истории и одно размышление». В статье «Мотивы зрительных ощущений в новеллистике П. Зюскинда», опубликованной в 2007 году, Мжельская отмечает, что «проза Патрика Зюскинда и его пьеса «Контрабас» – литература, построенная на ощущениях», выделяя в романе «Парфюмер» доминирование обонятельных ощущений, в монопьесе «Контрабас» – слуховых, а в новеллистике – преимущественно зрительных. Исследовательница подчеркивает, что «в творчестве Патрика Зюскинда центральное место занимает проблема одиночества человека в результате глубинного отчуждения от других людей, мира в целом» [22]. Особое внимание Мжельская уделяет мотиву «взгляда другого», который становится сюжетоорганизующим в новеллах, создавая ситуацию «повышенной меры необычности и своего рода „фантастичности“ переживаний героя» [22]. Эти наблюдения важны для понимания того, как Зюскинд конструирует внутренний мир своих персонажей – и в прозе, и в драматургии.

Отечественные научные статьи и публикации. Среди российских исследований, помимо диссертационных работ, следует выделить статью Н. Э. Сейбель «Контрабас в современной немецкой драме. П. Зюскинд „Контрабас“ и А. Хиллинг „Protection“: исповедь одиночки» [27]. Сейбель проводит сопоставительный анализ двух пьес о музыкантах, показывая,

как контрабас в драматургии Зюскинда включается в ассоциативный контекст «женственность – любовь – смерть», сопрягается с образами дома и гроба. Автор подчеркивает, что «контрабас не предназначен для сольной карьеры, он предполагает подчинение „общей“ воле оркестра, вписывает исполнителя в структуру, подобную социальной: иерархизированную, статичную, репрессивную по отношению к личности». В этой структуре, по словам Сейбель, персонаж занимает самое незавидное место: «заштатный музыкант без карьеры, творчества и любви». Статья Сейбель важна для настоящего исследования, поскольку в ней впервые в российской науке проводится детальный анализ символики контрабаса как инструмента-тюремщика и одновременно инструмента-возлюбленного.

Значительный вклад в исследование киносценария «Россини» вносит работа Н. А. Жуковой «„Мифологическая игра“ как проект современной культуры: модель Патрика Зюскинда и Хельмута Дитля». На материале киносценария доказывается, что «мифологическая игра» является самобытным проектом современной культуры, где архаические мифологические структуры (миф о Лорелее и образ Белоснежки) не только сохраняются, но и активно используются для осмысления современной реальности.

При всем объеме накопленного научного материала следует признать, что драматургия Патрика Зюскинда остается изученной в значительно меньшей степени, чем его проза. Если роману «Парфюмер» посвящены десятки работ, а новеллистика привлекает внимание исследователей мотивной структуры, то пьеса «Контрабас» и киносценарий «Россини» до сих пор не получили комплексного сопоставительного анализа. Особенно это касается «Россини»: несмотря на то, что это произведение представляет собой уникальный образец автопародии, оно остается за рамками серьезных литературоведческих исследований. Более того, сам тип «застенчивого героя-творца»,

объединяющий контрабасиста и Якоба Виндиша, до настоящего времени не становился предметом специального научного рассмотрения.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью комплексного осмысления драматургического наследия Патрика Зюскинда, остающегося в тени его романной прозы. Тип «застенчивого героя», сохраняет свою актуальность: в эпоху тотальной медийности, культа успеха и давления публичности фигура художника, который не способен вписаться в рыночную логику, оказывается не только литературным, но и социальным диагнозом. А также сопоставление западноевропейской и русской драматургической традиции, предпринятое в работе, позволяет выявить типологическое сходство при очевидных национальных различиях, что вносит вклад в компаративистику.

Новаторство данной дипломной работы заключается в сравнительном анализе обеих пьес как единого художественного явления. Если «Контрабас» уже становился предметом научного внимания, то пьеса «Россини» остается малоизученной в литературоведческой практике – внимание исследователей традиционно сосредоточено на экранизации, а не на драматургическом тексте. Все выше изложенное позволило нам сформулировать цель и задачи исследования.

Целью работы является представлени типа героя, востребованного в драматургии конца XX – XXI вв, и принципы, способы и приемы его создания.

Для реализации цели необходимо решить следующие задачи:

- 1) определить место драматургии Зюскинда в системе европейской драматургии второй половины XX – XXI вв.;
- 2) охарактеризовать специфику «застенчивого героя» в каждой из двух пьес, включая его амбивалентное положение «между талантом и посредственностью»;
- 3) проанализировать специфику конфликта между героем и миром в пьесах;

4) изучить роль интертекстуальных элементов в организации художественного пространства произведений;

5) разработать методические рекомендации для применения материала работы в школьной практике.

Объектом настоящего исследования является драматургия Патрика Зюскинда, представленная пьесой-монологом «Контрабас» и киносценарием «Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал», написанным в соавторстве с Хельмутом Дитлем.

Предмет исследования – тип «застенчивого героя-творца» в этих двух произведениях: его амбивалентное положение между «гением» и «маленьким человеком», механизмы психологического и социального насилия над ним, символика пространства и предметов, а также роль интертекстуальных элементов.

В ходе исследования была выдвинута и проверялась следующая гипотеза: «застенчивый герой» представляет собой новый тип персонажа, отвечающий эстетическим запросам современной драматургии. Этот герой нарочито совмещает в себе модели «маленького человека» и «гения», их нарочитое смешение позволяет драматургу демонстрировать неразличимость этих моделей на современном этапе.

Для достижения поставленной цели в ходе исследования были использованы следующие методы: сравнительно-типологический, интертекстуальный и мотивный анализ, а также герменевтический метод.

Структура выпускной квалификационной работы включает в себя введение, три главы, заключение, библиографический список, состоящий из 40 наименований.

ГЛАВА 1. ДРАМАТУРГИЯ П. ЗЮСКИНДА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА

1.1 «Контабас» и «Россини» П. Зюскинда в контексте творчества автора

Творчество известного немецкого прозаика последней четверти XX века Патрика Зюскинда, получившего признание как автора постмодернистских текстов, привлекает внимание своей необычайной многогранностью: он является автором знаменитого романа, драм, малой прозы и эссе. Творческий путь Патрика Зюскинда, рожденного в семье писателя, журналиста и литературного критика Вильгельма Эмануэля Зюскинда, уникален для немецкой литературы второй половины XX века. Получив строгое музыкальное образование и изучая историю в Мюнхенском университете, он сменил множество профессий – от служащего в патентном бюро Siemens до тапера в танцевальном баре и тренера по теннису, и лишь затем обратился к литературе. Но именно музыкальное прошлое, пусть и сопряженное с травматическим опытом (вынужден был отказаться от карьеры профессионального пианиста из-за врожденной особенности – слишком короткого сухожилия на мизинце), сыграло решающую роль в формировании Зюскинда-драматурга. Он начал с написания киносценариев и коротких рассказов, но его головокружительный успех, предвосхитивший всемирную славу «Парфюмера», начался на театральной сцене.

Переехав в Париж после университета, он жил в основном на средства родителей и полностью посвятил себя литературному труду. В эти годы он оттачивал мастерство, создавая произведения, которые, по его словам, были «никому не нужны и никогда не публиковались», и это время стало для него своеобразной творческой лабораторией, где формировалось его чувство диалога, ритма и композиции.

Первый громкий успех пришел к нему в 1980 году, когда он написал одноактную пьесу-монолог «Контрабас». Этот дебют стал мгновенным триумфом: после премьеры в 1981 году пьеса быстро стала одной из самых популярных в Европе и на долгие годы закрепились в репертуаре многих театров. В 1985 году он опубликовал свой знаменитый роман «Парфюмер. История одного убийцы», который принес ему уже мировую славу.

В период с 1987 по 1991 год, после оглушительного успеха «Парфюмера», Зюскинд публикует две ключевые новеллы: «Голубка» и «Повесть о господине Зоммере». Если «Голубка» – это психологическая драма, разворачивающаяся в течение одного дня, когда одинокая жизнь банковского служащего рушится из-за, казалось бы, незначительного происшествия, то «Повесть о господине Зоммере» – это более лиричное и сюрреалистичное повествование о таинственном незнакомце, увиденном глазами ребенка.

В 1995 году Зюскинд выпускает сборник «Три истории и одно размышление», в который вошли рассказы «Завещание мэтра Мюссара», «Поединок» и «Тяга к глубине». Этот сборник примечателен тем, что помимо собственно художественных текстов включает в себя эссе «Литературная амнезия», где писатель размышляет о природе творчества и забвения.

Параллельно с художественной прозой Зюскинд активно работает в кино. В 1997 году он выпускает киносценарий «Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал», который был написан в соавторстве с режиссером Хельмутом Дитлем. Это сатирическая комедия, действие которой разворачивается в мире киноиндустрии.

И, наконец, в 2006 году выходит его эссе «О любви и смерти», в котором автор, используя примеры из философии и литературы, исследует эти два фундаментальных аспекта человеческого существования. Это произведение стало последней на сегодняшний день крупной публикацией

Зюскинда, который по-прежнему ведет крайне замкнутый образ жизни, крайне редко давая интервью и появляясь на публике.

Если посмотреть на творческий путь Зюскинда как на единый процесс, можно заметить отчетливую трансформацию центрального героя и самого способа письма. В ранних, неопубликованных опытах доминировал традиционный «маленький человек» – объект сочувствия и мягкой иронии, близкий к чеховским персонажам. Однако уже в «Контрабасе» этот тип обретает голос – причем не просто голос, а пространственный, нервный, самолюбивый монолог. Герой-аутсайдер здесь впервые активно высказывается, он жалуется, философствует, доказывает свою незаменимость и одновременно проклиная свою второстепенность. Зюскинд совершает важный сдвиг: он дает слово тому, кто обычно безмолвствует, и это слово оказывается не жалобным, а агрессивно-комическим.

В «Парфюмере» этот тип героя трансформируется кардинально. Жан-Батист Гренуй – уже не застенчивый неудачник, а чудовищный гений, одержимый абсолютным творческим замыслом. Он тоже аутсайдер, отверженный, но его отчуждение порождает не рефлексию, а холодную, почти математическую волю к власти над миром. Здесь Зюскинд испытывает границы своего типа героя: может ли «застенчивый» стать злодеем и титаном? Оказывается, может – но ценой потери человечности. В этом смысле роман представляет собой радикальный эксперимент над героем «Контрабаса».

В новеллах «Голубка» и «Повесть о господине Зоммере» Зюскинд словно возвращается к камерной оптике, но герой здесь уже не говорит монологом на сцене. Его внутренний мир показан через внешние события – панический страх перед голубем, таинственное преследование незнакомца. Застенчивость становится не столько речевой, сколько поведенческой, почти физиологической. Герои этих новелл уже не спорят с

миром, как контрабасист, а просто пытаются выжить в нем, сохранив свои хрупкие границы.

Сборник «Три истории и одно размышление» знаменует новый этап: здесь писатель начинает экспериментировать с формой, смешивая вымысел с эссе. В «Литературной амнезии» он прямо рефлексировать о забвении и творчестве – как бы комментируя собственную эволюцию. Интересно, что после этого сборника Зюскинд практически перестает публиковать художественную прозу, сосредоточившись на кинематографе и эссе. Киносценарий «Россини» становится своего рода автопародией: он пишет историю писателя-затворника, который не может справиться с экранизацией своего романа. Здесь герой-творец превращается в комическую фигуру, полностью утратившую даже ту долю бунтарства, что была у контрабасиста. Это, пожалуй, самая циничная и отстраненная версия «застенчивого героя» у Зюскинда.

Наконец, в эссе «О любви и смерти» автор окончательно уходит от персонажа как такового, оставляя только чистое размышление – словно герой окончательно растворился в авторском голосе, который и был его главным убежищем с самого начала. Таким образом, если смотреть на творческий багаж Зюскинда в целом, можно увидеть движение от робкой, но говорливой «застенчивости» к холодному гению, затем к почти немой панике, затем к автопародии и, наконец, к молчанию философской рефлексии. Герой трансформируется вместе с жанром: монолог сменяется романом-трактатом, затем новеллой, затем киносценарием и эссе. Неизменным остается лишь одно – пристальный, почти одержимый интерес к тем, кто стоит на границе мира, не в силах или не желая сделать последний шаг внутрь него.

Именно «Контрабас» принес Зюскинду первый литературный успех. Одноактный монолог Патрика Зюскинда «Der Kontrabaß» («Контрабас») был опубликован в 1980 году в журнале «Theater heute» («Театр сегодня») и представлен как радиопьеса «Монолог для контрабаса» по южно-

немецкому радио. Год спустя (1981) состоялась премьера «Контрабаса» в Мюнхенском театре Кувилье (Cuvilliesheater). Режиссером и первым исполнителем пьесы стал немецкий актер Николаус Парила. Благодаря строгости оформления и отсутствию необходимости в массовке, пьеса мгновенно разошлась по всем немецкоязычным сценам. Уже в сезоне 1984/85 годов она выдержала более 500 представлений, став самым репертуарным спектаклем Германии. Впоследствии «Контрабас» был переведен на 28 языков и поставлен по всему миру. В России особым успехом пользовались спектакль в «Сатириконе» с Константином Райкиным (2000) и постановка МХТ им. А. П. Чехова 2014 года, где роль исполнил Константин Хабенский. В 2024 году, спустя более сорока лет после написания, режиссер Константин Демидов поставил пьесу в Курске с Евгением Сетьковым в главной роли.

И хотя сам Патрик Зюскинд играет не на контрабасе, а на фортепиано, он сумел создать то, «что не написал еще ни один композитор: меланхолическое произведение для одного контрабаса» (Дитер Шнабель). В рамках одноактного монолога Зюскинд мастерски воссоздает образ «маленького человека», аутсайдера, который, однако, почти сразу вызывает симпатию читателей. Причина кроется в трех особенностях блестящего стиля Зюскинда-литератора: его «юморе, почти контрабандном наслаждении языком и напоминающей о Чехове слабости к неудачникам и одиночкам» (Марсель Райх-Раницкий).

А вот что писал сам автор о своей пьесе:

«Пьесу "Контрабас" я написал летом 1980-го. В ней речь идет, наряду с разными другими вещами, о существовании человека в своей маленькой комнате. Я руководствовался при написании моим собственным опытом, потому что я также значительную часть своей жизни провожу в маленьких комнатах, которые покидаю с большим трудом. Но я надеюсь, что однажды найду такую комнату, которая будет настолько мала и тесна, что я устану от

одинокости. И тогда я напишу пьесу для двух человек в большом количестве комнат».

Долгое время считалось, что, написав «Контрабас» и добившись с ним оглушительного успеха, Зюскинд навсегда оставил драматургию, целиком уйдя в большую прозу. Ведь именно в конце 1980-х он работал над «Парфюмером», который принес ему мировую славу, а затем, в 1991 году, опубликовал психологическую новеллу «Голубка» и сборник «Три истории». Однако в 1990-е годы интерес к сочинению диалогов и характеров для сцены и экрана вернулся – но уже в новой, неожиданной форме. Зюскинд, известный своим нежеланием появляться на публике и давать интервью, неожиданно для всех пошел на тесное творческое сотрудничество с режиссером, актером и шоуменом Хельмутом Дитлем.

Хельмут Дитль – фигура в немецкой культуре не менее яркая, чем сам Зюскинд, но совершенно иного склада: экстраверт, провокатор, мастер легкого, острого, часто скандального кино. К началу 1990-х он уже снял такие культовые для Германии ленты, как «Эдельвейс» и «Пираты», и славился умением превращать интеллектуальную иронию в коммерчески успешное зрелище. Союз затворника-интеллектуала Зюскинда и площадного насмешника Дитля выглядел парадоксально, но именно этот парадокс и привел к рождению нескольких блистательных сценариев, самый известный из которых – «Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал» (1997).

Действие киносценария, высмеивающего нравы киноиндустрии, разворачивается в мюнхенском ресторане «Россини», излюбленном месте сбора кинематографистов, продюсеров и критиков. Сюжетная интрига завязывается вокруг попытки экранизировать культовый, но якобы абсолютно неэкранизируемый роман некоего писателя-затворника. В образе Якоба Виндиша, который никогда не появляется на публике, но чье имя у всех на устах, нетрудно разглядеть черты самого Патрика Зюскинда. Это автопародия, доведенная до гротеска: автор, который всю жизнь бежал

от славы и отказывался экранизировать «Парфюмера», пишет сценарий о том, как все сходит с ума от желания экранизировать неэкранизируемый роман. В фильме снялся поистине звездный состав немецкого кино тех лет: Гец Георге, Марио Адорф, Хайнер Лаутербах, Мартина Гедек, Удо Кир и многие другие. Сам Зюскинд, по обыкновению, отказался от какого-либо публичного участия в продвижении картины, но это не помешало ей получить премию за лучший сценарий от Министерства культуры Германии в 1996 году (фильм вышел годом позже, но награждение состоялось до премьеры). Жюри отметило «утонченную сатиру, соединяющую театральный гротеск с подлинно литературным вкусом».

Патрик Зюскинд занимает особое место в немецкой и мировой культуре: его драматургическое наследие невелико по объему, однако отличается высокой степенью психологического воздействия. И в пространстве звукоизолированной комнаты контрабасиста, героя, который постоянно выражает недовольство своим положением, но не предпринимает реальных попыток его изменить, и в многолюдной, суетной среде ресторана «Россини», где персонажи склонны перекладывать ответственность друг на друга, Зюскинд воспроизводит устойчивый тип героя нового времени. Этому персонажу свойственны нерешительность, растерянность, избегание самостоятельных решений, пассивность во взаимодействии с женщинами и даже с предметным миром. При этом он демонстрирует так называемый «комплекс Наполеона» – завышенные амбиции и компенсаторное стремление к признанию, которые не подкрепляются реальными действиями. Указанные черты объясняют, почему драматургия Зюскинда, созданная почти полвека назад, не утратила актуальности: она фиксирует модель поведения, которая остается распространенной в современном обществе, где внешняя активность часто сочетается с внутренней неспособностью к ответственности и самостоятельному выбору.

1.2 Тема творца и творчества в европейской и русской драматургии второй половины XX–XXI вв.

Тема творца и творчества занимает особое место в системе драматургии второй половины XX – начала XXI века. Этот период в истории театра отмечен кардинальной трансформацией представлений о природе художественного высказывания, границах авторского присутствия в тексте и самой возможности позитивного творческого жеста в условиях постмодернистской рефлексии. Эволюция театра шла в двух главных направлениях: во-первых, преобразование театра изнутри, связанное с презентацией новых тем и мотивов либо с переосмыслением традиции, а во-вторых, кардинальные изменения в сфере взаимодействия сцены и зрителя [31]. Тема творца – писателя, художника, музыканта, драматурга, актера, режиссера – становится в этот период не просто тематической линией, но метадраматическим принципом, позволяющим театру рефлексировать о собственной природе, границах репрезентации и онтологическом статусе вымысла. Именно в этой традиции появляется особый тип персонажа – «застенчивый герой», который занимает центральное место в драматургии Патрика Зюскинда.

В европейской драматургии второй половины XX века тема художника и его отношений с властью, обществом, собственным творчеством получила наиболее отчетливое воплощение в австрийской и немецкой традиции. Ключевой фигурой здесь является Томас Бернхард, которого критики называют одним из наиболее влиятельных деятелей австрийской литературы. Драматургия Бернхарда, по определению исследователей, – это искусство не только «после философии», но и «после театрального авангарда» [30]. Он строит свой театр на обломках театральной условности, отказываясь от традиционного сюжета и действия в пользу почти физического акта проговаривания. В его пьесах «Сила привычки», «Лицедей», «Минетти» герои – музыканты, художники,

писатели – неизменно находятся в состоянии кризиса, одержимые идеей творческого абсолюта и одновременно парализованные осознанием его недостижимости. Для Бернхарда характерен тип персонажа, который можно назвать «застенчивым» лишь с оговоркой: его герои не стеснительны, но они патологически неспособны к действию. Они бесконечно говорят о своих творческих проектах, проклиная помехи, мешающие их реализации, но никогда не приступают к собственно созиданию. В этом смысле показателен герой пьесы «Минетти», написанной Бернхардом специально для актера Бернхарда Минетти. Главный герой здесь – стареющий, некогда великий актер, который на протяжении всей пьесы терпеливо ждет в гостиничном номере театрального импресарио, чтобы обсудить долгожданное возвращение на сцену в роли короля Лира. Однако этот визит, который мог бы стать его творческим и жизненным триумфом, так и не происходит. Бернхард, как и Зюскинд, помещает своего героя в замкнутое, почти камерное пространство, где внешнее бездействие оборачивается мучительной внутренней работой. Минетти – не просто актер, а символ художника, который пережил свою славу и теперь вынужден существовать в разрыве между прошлым величием и настоящим забвением. Его «застенчивость» – это не робость, а парализующая рефлексия, сознание собственной ненужности современному, равнодушному миру. Эта пьеса, как и «Контрабас» Зюскинда, представляет собой развернутую метафору творческого одиночества, где комната становится сценой, а ожидание – единственным действием.

Другую, но во многом типологически сходную линию развития темы творца представляет ирландский драматург Мартин Макдонах, чьи пьесы часто обращаются к метатеатральной рефлексии о положении художника в современном мире. Эта проблематика наиболее остро поставлена в пьесе «Человек-подушка». Именно этой пьесе посвящена одна из ключевых работ Макдонаха, где основными темами становятся

«трактовка» искусства потребителем, от которой писателю хочется перестать писать, и ответственность искусства перед жизнью. Главный герой пьесы, писатель Катурян, пишет мрачные, жестокие сказки. В ходе действия выясняется, что эти выдуманные сюжеты оказываются пророческими – они с пугающей точностью воспроизводят реальные преступления, происходящие в городе. Макдонах ставит перед зрителем классическую дилемму: несет ли художник ответственность за то, что он создает? Катурян, подобно зюскиндовскому контрабасисту, заперт в своей комнате, он – чистый творец, чьи фантазии неожиданно обретают власть над реальностью. Однако Макдонах заставляет своего героя пройти через публичное унижение, допрос и моральное испытание. Катуряна пытаются не физически, но вопросами о границах его вымысла. В этом кроется принципиальное отличие от Зюскинда: если у последнего герой сам себя мучит собственным бессилием, то у Макдонаха художник сталкивается с внешним давлением социума, требующего от него отчетности за каждое слово. Тем не менее, оба драматурга сходятся в изображении творца как фигуры в высшей степени уязвимой, неуверенной, чья «застенчивость» оказывается оборотной стороной его художественного дара.

Третьим значимым европейским драматургом, чье творчество необходимо рассмотреть в контексте темы творца, является Том Стоппард, для которого рефлексия о природе искусства и положении художника является центральной на протяжении всей его долгой карьеры. В его радиопьесе «Художник, спускающийся по лестнице» звучит веселое и одновременно трагическое исследование смысла и назначения искусства. У Стоппарда художник – это одновременно и создатель иллюзий, и их заложник, а творческий акт предстает как сложная игра с традицией, с чужими текстами и с самим театральным пространством.

В драматургии Бото Штрауса тема творца и творчества раскрывается, в пьесе «Посетители», где действие разворачивается в пространстве театральной репетиции. Главные герои – два актера, молодой Макс

Штайнбергер и опытный Карл Йозеф. Их профессиональная рефлексия становится не просто содержанием пьесы, но и ее движущей силой: персонажи говорят не столько словами ролей, сколько о том, как эти роли следует играть. В результате стирается грань между репетицией и реальностью, и творческий акт предстает как лабиринт, где художник оказывается одновременно создателем иллюзий и их пленником. Молодой актер у Штрауса – классический «застенчивый герой», неуверенный, сомневающийся, уступающий перед необходимостью быть подлинным вне сцены. Эта коллизия перекликается с драматургией Зюскинда: и контрабасист, и писатель Виндиш тоже заперты в пространстве собственной рефлексии и не способны перейти от творческого вымысла к живому действию. Однако у Штрауса, в отличие от Зюскинда, проблема творца разыгрывается не в одиночном монологе, а в коллективном пространстве репетиции, где застенчивость одного персонажа оттеняется самоуверенностью другого. Тем не менее оба драматурга сходятся в главном: современный художник обречен на бесконечную рефлексия о природе своего творчества, которая подменяет собой само творчество и становится единственно доступной ему формой существования.

Обращаясь к русской драматургии второй половины XX – начала XXI века, следует отметить, что тема творца здесь обретает иные, во многом обусловленные спецификой советского и постсоветского культурного контекста, очертания. В отличие от европейской традиции, где драматурги часто создают вымышленного «застенчивого героя», в России на первый план выходит образ «громкого» классика – Пушкина, Блока, Белого, чья фигура и наследие становятся объектом рефлексии. Русские драматурги не столько конструируют тип «тихого гения» с нуля, сколько переосмысливают уже сложившиеся мифы о национальных гениях, придавая им лирические, комические, а порой и гротескные черты. В этом смысле «застенчивый герой» в русской драме часто оказывается либо «маленьким человеком», который через великого поэта пытается обрести

смысл собственного существования, либо самим великим поэтом, низведенным с пьедестала до уровня бытовой, комической фигуры.

Пьеса Михаила Хейфеца «Спасти камер-юнкера Пушкина» предлагает радикальное переосмысление образа национального гения [34]. В центре внимания оказывается не вымышленный «тихий творец», а сам Александр Сергеевич Пушкин, но показанный не с хрестоматийной стороны, а через призму его придворного титула «камер-юнкер». Этот титул, который поэт ненавидел и который подчеркивал его унижительное положение при дворе, становится ключом к новой интерпретации. Связующим звеном между этим переосмысленным Пушкиным и зрителем выступает главный герой пьесы, Михаил Питунин, простой советский человек, чья жизнь поначалу кажется совершенно далекой от высокой литературы. Однако его детская ненависть к поэту, навязанному школьной программой, постепенно перерастает в одержимость: он начинает видеть в Пушкине не безликий культурный символ, а живого человека, оказавшегося в ловушке обстоятельств. Пушкин становится для Питунина тем самым «ключом» к самосознанию, который помогает герою пройти мучительный путь к собственной личности, осознать свое достоинство и даже рискнуть жизнью в попытке «переиграть» историю.

Таким образом, Хейфец не просто показывает «бытового Пушкина», а конструирует сложные, трагические отношения между «маленьким человеком» и национальным мифом: отчуждение от «окаменевшего» культа сменяется глубокой личной связью. В этом переосмыслении «громкого» классика до уровня близкого, страдающего и понятного человека, Хейфец типологически сближается с драматургией Зюскинда, идя, однако, принципиально иным путем – не через создание вымышленного персонажа, а через деконструкцию уже существующего культурного героя.

В пьесе О. Богачева «Кто убил Дантеса» переосмысление «громкого» гения – Александра Пушкина становится центральной задачей драматурга.

Вместо хрестоматийного образа великого поэта перед зрителем предстает самозванец, который присвоил себе имя Пушкина. 50-летний «потомок Пушкина» (тоже Александр Сергеевич Пушкин) приезжает в Париж к потомку Жоржа Дантеса, чтобы вызвать того на дуэль. Свое решение Александр Сергеевич объясняет необходимостью «исторического шага и поступка», который вернул бы к жизни русскую литературу и русскую идею. Однако сама идея дуэли как героического поступка постепенно теряет смысл: Пушкин и Дантес перестают быть идейными оппонентами и даже собираются вместе уехать в Россию. Это подчеркивает, что культурный ритуал важнее реальных противоречий между участниками – миф существует сам по себе, независимо от личностей. Дуэль постоянно срывается, Дантес печет блины вместо подготовки к поединку или просто исчезает в самый неподходящий момент, а киногруппа, пытающаяся зафиксировать событие, сталкивается с техническими проблемами (замерзает камера, гаснет лампа). В этом контексте финал пьесы – двойное самоубийство становится более понятным: Пушкин и Дантес у Богаева могут существовать только вдвоем, вместе они – воплощенный культурный архетип, готовая, завершенная биография, по-отдельности – самозванец и сумасшедший.

Важную роль в этой пьесе играет образ Кто – маленького вертлявого человека, ассоциирующегося с «неуспокоенным духом Пушкина» [39]. Он воплощает неуловимость творческого начала, которое не поддается фиксации и постоянно ускользает от любых попыток его упорядочить. Этот образ подчеркивает, что подлинная поэзия не сводится к имени или биографии – она существует вне конкретных носителей.

Таким образом, Богаев не просто деконструирует образ «громкого» гения, но и показывает, как общество создает и поддерживает мифы о великих творцах. Пушкин в его пьесе – не живой человек, а функция мифа, маска, которую можно примерить, чтобы придать смысл собственной жизни. Драматург обнажает механизм мифотворчества: миф о гении живет

не благодаря подлинности личности, а за счет повторяемости ритуалов и символов, которые становятся важнее реальности.

Другое переосмысление образа поэта-гения представлено в пьесе братьев Владимира и Олега Пресняковых «Пленные духи». В центре сюжета оказываются крупнейшие фигуры Серебряного века – Александр Блок и Андрей Белый. Однако, как отмечают критики, это «почти анекдот» и «филологическая комедия», где гении низведены с пьедестала до уровня бытовых, комических персонажей. Их диалоги полны намеков и каламбуров, связанных с историей русской литературы, но сами герои больше напоминают современных шизофреников, возомнивших себя Белым, Блоком и его женой. Пресняковы сознательно играют с «высоким» культурным материалом, переводя его в регистр массовой культуры, абсурда и водевиля. Исследователи характеризуют «Пленных духов» как «идеальную постмодернистскую драму», которая осмысляет русский символизм «через грубую призму массовой культуры». В этой игре, однако, есть и более глубокий смысл: поэты Серебряного века предстают как «пленные духи» – заложники собственных мифов, которые они же сами создали. Они не могут вырваться из круга своих литературных ролей, и их попытки действовать оборачиваются фарсом. Типологически это сближает пьесу Пресняковых с «Россини» Зюскинда: и там, и там великие (или мнящие себя великими) творцы оказываются в комической ситуации, когда их собственные амбиции и мифы обращаются против них [24].

Таким образом, ретроспективный обзор европейской и русской драматургии второй половины XX – начала XXI века позволяет сделать несколько предварительных выводов.

В европейской традиции, представленной Томасом Бернхардом, Мартином Макдонахом, Томом Стоппардом и Бото Штраусом, фигура творца – музыканта, актера, писателя неизменно оказывается в ситуации кризиса.

Русская драматургия, рассмотренная на материале пьес Михаила Хейфеца «Спаси камер-юнкера Пушкина», Олега Богаева «Кто убил Дантеса» и братьев Пресняковых «Пленные духи», демонстрирует иной, но типологически сходный путь. Вместо создания вымышленного «тихого гения» русские драматурги обращаются к фигурам «громких» национальных классиков – Пушкина, Блока, Белого – и подвергают эти фигуры радикальной деконструкции.

Именно в этой традиции находится и драматургия Патрика Зюскинда, чей контрабасист и писатель-затворник из киносценария «Россини» являются симптоматичными и в то же время оригинальными вариантами «застенчивого творца», вынужденного существовать в замкнутом пространстве собственной рефлексии и лишь изредка и почти всегда неудачно предпринимающего попытки выйти в большой мир.

Выводы по первой главе

В первой главе исследования была рассмотрена драматургия Патрика Зюскинда в контексте его творческой биографии и в сопоставлении с широкой традицией европейской и русской драмы второй половины XX – начала XXI века.

Обращение Зюскинда к драматургии не было случайным эпизодом в его литературной карьере, оно органично вытекало из его личного и профессионального опыта. Травматическое музыкальное прошлое, многолетняя работа над неопубликованными текстами и киносценариями, а также склонность к добровольному затворничеству сформировали особый угол зрения, позволивший писателю создать образ героя-аутсайдера, запертого в замкнутом пространстве собственной рефлексии. Именно «Контрабас» стал первым литературным успехом, определившим дальнейшие тематические и стилистические приоритеты Зюскинда: интерес к «маленькому человеку», сочетание трагического и комического, владение монологической речью. Впоследствии этот тип героя

трансформировался, но неизменным оставался пристальный интерес к тем, кто стоит на границе мира, не решаясь или не желая сделать шаг.

Помещение драматургии Зюскинда в более широкий контекст европейской и русской драмы позволило выявить типологические сходства и различия. Сопоставление с пьесами Томаса Бернхарда «Минетти», Мартина Макдонаха «Человек-подушка», Тома Стоппарда «Художник, спускающийся по лестнице», Бото Штрауса «Посетители» показало, что «застенчивый герой» – устойчивый персонажный тип, востребованный драматургией второй половины XX века. Этому герою свойственны нерешительность, избегание ответственности, пассивность в отношениях с миром и женщинами, парализующая рефлексия о собственном творческом или жизненном бессилии. При этом каждый из рассмотренных драматургов привносит в этот тип свои акценты: Бернхард акцентирует комическую бесконечность ожидания, Макдонах – внешнее давление социума на художника, Стоппард – игру с традицией и границы вымысла, Штраус – коллективную природу творческой рефлексии.

Русская драматургия, рассмотренная на материале пьес Михаила Хейфеца «Спаси камер-юнкера Пушкина», Олега Богаева «Кто убил Дантеса», Владимира и Олега Пресняковых «Пленные духи», предлагает иной, но типологически сходный путь. Вместо создания вымышленного «тихого гения» русские авторы обращаются к фигурам «громких» национальных классиков – Пушкина, Блока, Белого – и подвергают эти фигуры радикальной деконструкции. Хейфец через судьбу «маленького человека» Питунина показывает, как отчужденный культурный миф может стать мучительным ключом к самосознанию. Богаев выводит на сцену самозванца, который примеряет имя Пушкина, но в итоге оказывается функцией мифа. Пресняковы низводят Блока и Белого до уровня анекдотических, комических персонажей, чьи высокие амбиции сталкиваются с бытовой беспомощностью. При всех различиях этих пьес между собой и с европейской традицией, их объединяет центральный

конфликт: художник (или человек, для которого фигура художника становится навязчивым ориентиром) оказывается застрявшим между претензией на величие и реальной неспособностью повлиять на ход событий.

Оригинальность Зюскинда в рамках этой традиции заключается в том, что его «застенчивый герой» оказывается одновременно и объектом сочувствия, и объектом насмешки; его бездействие становится не просто психологической чертой, а структурообразующим принципом драматургического действия. В отличие от Бернхарда, у Зюскинда больше иронии и самоиронии, в отличие от Макдонаха, конфликт не выносится во внешнее публичное пространство, а остается внутренним, камерным, в отличие от Стоппарда, игра с традицией не столь интеллектуализирована, а более экзистенциальна. В «Контрабасе» рефлексия героя о собственном месте в оркестре и в жизни разворачивается как лирическая драма-монолог, где комната становится сценой, а слово подменяет поступок. В «Россини» тот же тип представлен в жанре черной комедии через автопародию, где писатель-затворник оказывается не бунтарем, а пассивной жертвой обстоятельств, «вытесненным» из собственной жизни.

Таким образом, первая глава заложила теоретическую и контекстуальную основу для последующего анализа. Было показано, что драматургия Зюскинда, при всей ее внешней простоте и камерности, органично вписывается в линию развития европейской и русской драмы, одновременно сохраняя свою уникальность. Выявленный тип «застенчивого героя» требует дальнейшего детального рассмотрения – в частности, анализа его амбивалентного положения между талантом и посредственностью, конфликта с миром материальных интересов и чужих амбиций, а также роли интертекстуальных и автобиографических элементов в организации отношений героя с действительностью.

ГЛАВА 2. ЗАСТЕНЧИВЫЙ ГЕРОЙ НА ФОНЕ СУМАСШЕДШЕГО МИРА

2.1 Между талантом и посредственностью

Патрик Зюскинд создал двух персонажей, объединенных одной и той же болезнью современности: неспособностью жить. Герой «Контрабаса» – тридцатипятилетний музыкант, «всего лишь туттист» [13], занимающий третье место на последнем пульте и понимающий, что его возможности ограничены. Он заперт в звукоизолированной комнате, где контрабас занимает все пространство его существования, и эта комната становится метафорой его жизни: герметично закрытой, непроницаемой для внешнего мира. Якоб Виндиш – автор романа-бестселлера, писатель, который, достигнув славы, прячется от нее в полном уединении «в каком-то никому не известном городе посреди шотландских болот». Он не появляется на публике годами, его не существует ни на одной фотографии, а единственное изображение представляет собой фоторобот, составленный по описаниям пастухов. Оба героя сознательно выбрали изоляцию, но в этой закрытости нет покоя – есть лишь страх: перед миром, перед людьми, перед тем требованием быть и казаться, которое предъявляет каждому социальная жизнь.

Страх Виндиша, в свою очередь, гипертрофирован до гротеска: он не дает интервью, избегает издателей, отказывается от всех контактов с кинематографистами, желающими экранизировать его роман, и даже ест в одиночестве в задней комнате ресторана «Россини», подальше от посторонних глаз.

Принципиальное различие между двумя персонажами заключается в том, как каждый из них реагирует на свое положение. Контрабасист в финале пьесы предпринимает отчаянную попытку прорыва: он собирается выкрикнуть имя возлюбленной на весь театр, завещая всем прочитать об этом наутро в газетах. Это – бунт, пусть и обреченный, жест отчаяния

человека, который понимает, что тихое существование в звукоизолированной комнате больше невозможно. Он хочет быть замеченным, хотя бы ценой скандала.

Виндиш, напротив, оказывается вытесненным из собственной жизни, но сопротивляется этому иначе – через пассивное упорство. Его роман, ставший бестселлером, существует автономно. Дарственные надписи он вместо него книги делает сотрудник компании Оскара Райтера – Фредди, который старательно выводит имя Виндиша на форзацах для продюсерских жен и их знакомых. Сам автор даже не видит этих книг. Его дарственные надписи не имеют значения для мира, который воспринимает его имя как торговую марку. Его книга будет экранизирована помимо его воли – в киносценарии он подписывает контракт в невменяемом состоянии, когда у него нет иного выбора. Издатели и продюсеры говорят о нем, обсуждают его, решают его судьбу, не спрашивая его. Если контрабасист пытается ворваться в мир, от которого был отрезан, то Виндиш из этого мира уже удален насильно, и его единственная победа – отказываться подписывать контракт до последнего.

Насилие над личностью пронизывает судьбы обоих персонажей, но принимает разные формы. В «Контрабасе» это насилие иерархическое. Контрабасист – «туттист», третье место на третьем пульте, человек, чье существование в оркестре сводится к функции. Он живет в постоянном насилии над своим достоинством: дирижеры не замечают его, коллеги не уважают, инструмент заполонил собой его квартиру. Соседка стучит по потолку всякий раз, когда герой играет слишком громко. «В остальном очень приятная женщина», – замечает он, но этот стук не становится для него приглашением к диалогу или хотя бы к бытовому знакомству. Это всего лишь маркер, звуковой барьер, который информирует его о нарушении акустических границ, но не порождает контакта. Он знает, что после «они позвонят позже». Насилие, которое она невольно осуществляет, остается молчаливым, бытовым, вьевшимся в повседневность: стук сверху

как напоминание о том, что его существование кому-то мешает, но это «кому-то» так и остается безликим звуком за потолком.

У Якоба Виндиша насилие – иного рода. Его пытаются психологически: продюсер Оскар Райтер и режиссер Уху Цигойнер охотятся за правами на экранизацию, не считаясь с его желаниями, втягивая его в интриги и торги, где он – лишь разменная монета. Но есть и насилие физическое, более жестокое и унижительное. В сценарии появляются Шарлотта и Серафина – женщины, которые вторгаются в его личное пространство с агрессивной откровенностью, не оставляя ему выбора. Если контрабасист боится женщин и избегает их, то Виндиш от них страдает, причем страдает буквально: его тело становится объектом манипуляций, о которых он не просил и которым не может противостоять.

Пространство контрабасиста – звукоизолированная комната, герметично отгороженная от внешнего мира. Это не просто место жительства, а метафора его внутреннего состояния: он не слышит мира, и мир не слышит его. В этом замкнутом пространстве он проживает свою жизнь, разговаривая с инструментом, который одновременно и любит, и ненавидит. Ирония в том, что звукоизоляция, призванная защищать от шума, оказывается ловушкой, в которой отсутствует шанс на подлинную связь с другим человеком.

У Виндиша такого пространства нет, но есть собственный аналог – шапка. Этот предмет, внешне напоминающий головной убор Холдена Колфилда из романа «Над пропастью во ржи» Сэлинджера, выполняет ту же функцию: он скрывает лицо, защищает от взглядов, позволяет быть неузнанным. Шапка – это щит, за которым прячется человек, не желающий, чтобы его видели. У Сэлинджера красная охотничья шапка была знаком детской уязвимости и одновременно бунта против взрослого мира. У Зюскинда – символ бегства: если Холден еще надевал шапку как вызов, то Виндиш носит ее как маскировку.

Другой предмет – велосипед, который для Виндиша становится средством передвижения и одновременно образом безобидного, почти анахроничного одиночества. Он не водит машину, не участвует в дорогих проектах – он передвигается на двух колесах, как человек, который отказывается взрослеть до той стадии, где начинаются сделки, компромиссы и публичность. Велосипед оказывается символом того, что Виндиш предпочитает сохранять дистанцию между собой и миром кинобизнеса.

Ньокки – еще одна деталь, на первый взгляд бытовая, но наполненная смыслом. Он ест их в удаленной комнате ресторана «Россини» – в том самом месте, куда не пускают посторонних. Ньокки для него – это пища-утешение, ритуал, который он повторяет, чтобы почувствовать себя в безопасности. Это еда детства, еда простоты, еда, не требующая ни столовых приборов, ни светских манер. В мире, где все вокруг пьют дорогое вино и обсуждают контракты, Виндиш предпочитает тарелку ньокки в одиночестве. Это его жест отказа участвовать в торжестве, куда его настойчиво приглашают.

У контрабасиста еда тоже играет роль – он пьет пиво после выступления, пытаясь «восполнить потерю жидкости». Пиво – не вынужденная необходимость, а попытка заглушить боль. Ньокки Виндиша – более изысканный, но не менее отчаянный жест: он ест не для того, чтобы забыться, а для того, чтобы утвердить право оставаться самим собой.

Но самый значимый символ у Зюскинда – сам контрабас. В монологе герой называет его «женским инструментом» – но «смертельно серьезным». Внешние черты контрабаса напоминают ему формы женского тела, и он находит их уродливыми. В его отношениях с женщинами контрабас всегда присутствует как третье лицо, вечно стоящее между ними. Более того, контрабасист отождествляет инструмент с живым существом: он беседует с ним, обижается, любит, ненавидит, пытается

уйти от него – но жить без него не может. Это не просто музыкальный инструмент, это значимая фигура в жизни героя. Трагизм в том, что контрабас, который должен был стать средством самовыражения, занял собой все пространство жизни, не оставив места ни для любви, ни для карьеры, ни для самого себя.

Оба героя испытывают перед женщинами страх, который маскируется разными способами, но ключевое сходство в их идеализации. Контрабасист поклоняется Саре, певице-сопрано, чей голос для него недостижим, как ангельское пение. Виндиш же ради Серафины достает особое, подарочное издание своей книги, пытается выучить фразу на ее родном языке, совершает маленькие, почти ритуальные жесты внимания. Однако и тот, и другой замирают перед шагом к реальному сближению.

Контрабасист парадоксальным образом соединяет обожание Сары с пренебрежением к женщинам вообще. В его монологе звучат рассуждения о «подчиненной роли женщины в музыке». Он считает, что женщины не способны к творчеству в высокой форме – и одновременно поклоняется певице, которая является высшим выражением женственности на его сцене. Это противоречие не разрешается, потому что оно не требует разрешения: он никогда не приблизится к Саре достаточно, чтобы его идеал столкнулся с реальностью. Пренебрежение к женщинам в его речах – это защита: легче презирать все женское, чем признать, что ты боишься совершить действие.

Виндиш идет другим путем. Он не пренебрегает женщинами, но и не ищет с ними близости. Его идеализация Серафины остается дистанцированной: он дарит ей книгу, он пытается заговорить на ее языке, но когда дело доходит до реального контакта – до рукопожатия, взгляда, разговора – он отступает, замыкается, прячется в свое одиночество. Серафина для него – такой же недостижимый образ, как Сара для контрабасиста, но с той разницей, что Виндиш даже не пытается преодолеть эту дистанцию.

Контрабасист в финале монолога произносит слова, которые звучат как приговор: «В душе я ремесленник. Я не музыкант». Он мечтает сыграть шубертовский квинтет «Форель», но знает, что это неисполнимая мечта. Он любит музыку страстно и искренне, но ему не дано быть великим. Его место – третий пульт, рядовой туттист, человек, которого не замечают даже коллеги. Трагедия его судьбы в том, что он рожден художником, но вынужден оставаться ремесленником. «Контрабас» – это драма существования в искусстве, трагедия безысходности для того, кто рожден художником, но вынужден оставаться ремесленником».

У Виндиша ситуация принципиально иная. Он написал роман-бестселлер, который принес ему славу и деньги. Он объективно талантлив – иначе его книга не стала бы «номером один». Но вопрос в том, насколько этот талант принадлежит ему самому, а насколько – удачному стечению обстоятельств, угаданной конъюнктуре. В киносценарии Зюскинд проводит тонкую, почти циничную грань: успех Якоба Виндиша – это не столько заслуга его гения, сколько счастливое совпадение его романа с духом времени. Газеты называют его гением, продюсеры гоняются за ним, но сам он остается растерянным, замкнутым человеком, который не понимает, как и почему это произошло. Талант Виндиша – это не гордость, а бремя, наложенное на него против воли.

И здесь проявляется главная разница между ними: контрабасист – талант, которому не дали реализоваться, и он знает об этом с горечью, но без сомнений в своей правоте. Виндиш – талант, который реализовался слишком успешно, и он не знает, что с этим делать. Первый страдает от того, что его не заметили. Второй – от того, что заметили слишком сильно. Один мечтает о шубертовском квинтете, который никогда не сыграет. Другой уже написал свою «Лорелею», но предпочел бы, чтобы ее никто не читал. Два полюса одного и того же вопроса: что делать человеку, который находится ровно посередине между гениальностью и посредственностью и не может принять ни ту, ни другую роль до конца.

Таким образом, тип «застенчивого» героя, выведенный Зюскиндом в «Контрабасе» и сценарии «Россини», представляет собой нарочитую игру с традиционными персонажными моделями – «маленьким человеком» и «Гением». На первый взгляд, контрабасист и Якоб Виндиш расположены на разных полюсах: первый не реализовал свой талант, второй реализовал его с избытком. Однако Зюскинд последовательно смешивает эти модели, демонстрируя их парадоксальную неотличимость в условиях современности.

Контрабасист – «маленький человек» оркестровой иерархии, которого никто не замечает. Но при этом он одержим высоким искусством, знает толк в музыке, мечтает о шубертовском квинтете. В нем живет «Гений», которому не дано проявиться. Виндиш – официально признанный «Гений», автор книги-события. Но его поведение – бегство от публичности выдает в нем «маленького человека», растерянного и затравленного. Успех не превращает его в «Гения» в романтическом смысле, он остается тем же застенчивым, закрытым, каким был до славы.

Игра персонажными моделями идет по нескольким направлениям. Во-первых, через символику: звукоизолированная комната контрабасиста и шапка Виндиша маркируют обоих как аутсайдеров, но первый заперт в своем пространстве насильно (иерархия оркестра), второй выбирает это пространство сам, хотя его из него все равно вытесняют. Во-вторых, через отношение к женщине: оба идеализируют возлюбленную, совершают жесты, но замирают перед реальным сближением – здесь «маленький человек» и потенциальный «Гений» ведут себя идентично, их страх уравнивает. В-третьих, через насилие: над контрабасистом совершается иерархическое насилие, над Виндишем – психологическое и физическое. Но оба оказываются жертвами, не способными к полноценному действию.

Ключевой вывод Зюскинда заключается в том, что на современном этапе грань между «маленьким человеком» и «Гением» стирается. Контрабасист мог бы быть «Гением», если бы ему повезло. Виндиш

остается «маленьким человеком», несмотря на свой успех. Оба застревают в промежутке между талантом и посредственностью – и этот промежуток оказывается единственно возможным местом обитания для застенчивого героя. Нарочитая игра традиционными моделями приводит к их взаимному растворению: «маленький человек» оказывается носителем гениальной одержимости, а «Гений» – носителем маленькой, щемящей уязвимости. Зюскинд не предлагает выхода из этого смешения – он лишь фиксирует его как диагноз времени.

2.2 Лирическая драма против черной комедии: мир против героя

В драматургическом наследии Патрика Зюскинда отчетливо выражены две жанровые модели, через которые автор исследует конфликт между внутренним миром героя и агрессивным давлением окружающей среды. Первая модель – лирическая драма «Контрабас», где конфликт разворачивается преимущественно во внутреннем пространстве героя, а внешний мир присутствует опосредованно – через иерархические структуры оркестра, звуковые маркеры и едва различимую фигуру недостижимой Сары. Вторая модель – черная комедия «Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал», где конфликт выносится на социальную сцену, а давление внешнего мира обретает конкретные антропоморфные очертания – продюсеров, режиссеров, журналистов.

Жанровое различие между этими произведениями не является формальным: оно напрямую связано с типом угрозы, исходящей от мира. В «Контрабасе» угроза – структурная, она вписана в сам порядок вещей, в иерархию оркестра, в материальную ограниченность контрабасиста. Конфликт лирический, экзистенциальный, герой борется скорее с самим собой, со своей позицией «третьего места на третьем пульте», нежели с конкретными антагонистами. В «Россини» угроза – персональная, агрессивная, воплощенная в конкретных людях, одержимых своими корыстными интересами. Конфликт комический, поскольку герой здесь –

не жертва системы, как контрабасист, а жертва обстоятельств, стечения чужих желаний, которые сталкиваются вокруг его нежелания действовать.

Однако при всех жанровых различиях оба произведения демонстрируют одно и то же: мир не просто враждебен герою – он функционально устроен так, чтобы извлекать выгоду из его уязвимости, его таланта и его одиночества. Именно эта функциональность, этот механизм эксплуатации «застенчивого» героя со стороны различных социальных сил становится предметом анализа Зюскинда.

В «Контрабасе» материальные и статусные отношения вписаны в саму структуру оркестра, который, как прямо заявляет герой, «является и действительно должен быть иерархической структурой, своего рода слепком человеческого общества. Не какого-то определенного человеческого общества, а человеческого общества вообще». Эта иерархия воспроизводит классовую структуру буржуазного социума: дирижер – абсолютный монарх, первые пулты – аристократия, туттисты – средний класс, а контрабасист на третьем пулте – пролетарий, «инструмент пролетарий», «самый важный инструмент в оркестре», получающий за это «мизерное признание». Герой осознает свою незаменимость и одновременно свою социальную невидимость – парадокс, который Зюскинд возводит в принцип.

Материальный аспект этой иерархии представлен не прямо, но через постоянные отсылки к экономическому положению музыканта. Контрабасист пьет пиво после концертов, пытаясь «восполнить потерю жидкости и справиться с оркестровой фрустрацией» – этот жест указывает не только на физиологическую потребность, но и на экономическую ограниченность. Пиво – напиток доступный, в отличие от дорогих вин, которые могли бы пить дирижеры или солисты. Комната героя звукоизолирована – это не роскошь, а необходимость: контрабас заполняет собой все пространство, и герой вынужден жить в буквальном смысле

«внутри» инструмента, в тесноте, которую невозможно преодолеть без дополнительных средств.

Единственное упоминание о контрактах в пьесе связано не с героем, а с генеральным музыкальным директором: «Даже наш ГМД не имеет всех этих гарантий. У нашего ГМД контракт на пять лет». Контрабасист, в отличие от генерального музыкального директора, не имеет ни контракта, ни гарантий, ни стабильного положения в иерархии – он есть, он играет, его никто не замечает, и это положение для системы удовлетворительно.

Зюскинд не случайно выбрал контрабас в качестве главного «действующего лица» пьесы. Как отмечает Н. Э. Сейбель, «контрабас не предназначен для сольной карьеры, он предполагает подчинение «общей» воле оркестра, вписывает исполнителя в структуру, подобную социальной: иерархизированную, статичную, репрессивную по отношению к личности. В этой структуре герой занимает самое незавидное место: «заштатный музыкант без карьеры, творчества и любви» [27, с. 42–49]. Иерархия оркестра, таким образом, функционирует как машина производства социальной невидимости – контрабасист необходим системе, но не имеет в ней никакого веса, никаких рычагов влияния, никакой возможности изменить свое положение.

Это насилие не персональное – никто специально не притесняет контрабасиста. Соседка сверху, фрау Нимайер, стучит по потолку, когда он играет слишком громко, но она «в остальном очень приятная женщина». Дирижеры не замечают его не потому, что желают ему зла – просто так устроена оптическая система оркестра, в которой третий пульт находится за пределами фокуса. Трагизм героя в том, что он стал жертвой не злого умысла, а безличного функционирования иерархической машины, которая распределяет признание, внимание и материальные ресурсы по законам, не зависящим от индивидуальных качеств.

И в этом смысле «Контрабас» предстает перед нами как лирическая драма в самом точном смысле слова: конфликт развернут не столько между

героем и внешним миром, сколько внутри самого героя, между его амбициями и его реальным положением, между его любовью к музыке и его судьбой «ремесленника», между его тайным обожанием Сары и его неспособностью сделать шаг к сближению. Внешний мир присутствует лишь как фон, как система ограничений, которая не оставляет герою пространства для маневра.

В киносценарии «Россини» Зюскинд переносит конфликт из звукоизолированной комнаты в публичное пространство – ресторан, который становится центром всех мыслимых форм социального взаимодействия, сведенного к корысти и торгу. Постоянные посетители ресторана «Россини», объединенные общими интересами составляют сатирический портрет кинобогемы, где искусство подчинено рынку, любовь сведена к обладанию, а человеческие отношения регулируются исключительно принципом выгоды.

В отличие от безличной иерархии оркестра, мир «Россини» населен персонажами с именами, биографиями и совершенно конкретными корыстными мотивами. Журналисты в этом мире занимают особое место. Они – медиаторы между «творческими личностями» и публикой, но их медиация не имеет ничего общего с просвещением или эстетической критикой. В сценарии журналисты «раскручивают» скандалы, охотятся за сенсациями, публикуют фотороботы писателей-отшельников и строят рейтинги на неверной информации. Они – часть той самой «машины желаний», которая перерабатывает частную жизнь в публичный товар. Журналистка Шарлотта Сандерс, пытается соблазнить режиссера, Уху Цигойнера, чтобы получить информацию для статьи, и этот эпизод иллюстрирует общее правило: журналистский интерес к личности Якоба Виндиша не имеет отношения к его творчеству. Газеты пишут не о его романе, а о его эксцентричном образе жизни, о его нежелании давать интервью, о его отказе от славы. Сама эксцентричность становится товаром.

Самоубийство Валери обнажает главный механизм изображенного мира: здесь все, включая любовь и жизнь, подчинено логике товарного обмена. Валери становится объектом конкуренции между продюсером Оскаром и поэтом Бодо, которые добиваются ее не из любви, а чтобы унижить друг друга. Она выступает трофеем, а ее расположение – предметом торга. Когда Валери неожиданно принимает предложение доктора Гельбера, соперники тут же мирятся, поскольку объект спора теряет для них ценность. Именно в этот момент она прозревает: ее существование было разменной монетой в чужой игре. Отказ от рыночной логики оказывается для нее невозможным, и самоубийство становится единственным способом вырваться из системы, где человек одновременно товар и покупатель. Так смерть Валери символизирует несовместимость искреннего чувства с миром, где «душа киноиндустрии – война».

В этом смысле жанр «черной комедии» оказывается идеальной формой для изображения такого мира. Зюскинд и Дитль не пишут социальную драму, они пишут гротеск, сатиру, фарс, где страдания персонажей настолько преувеличены, что вызывают смех, но этот смех тотчас оборачивается ужасом при осознании того, что в основе гротеска лежат реальные механизмы культурной индустрии. Посетители «Россини» не злодеи – они просто люди, одержимые своими желаниями, и столкновение этих желаний порождает трагикомический хаос, жертвой которого становится тот, кто отказывается от желаний, – Якоб Виндиш.

Одно из принципиальных отличий двух произведений заключается в организации времени. В «Контрабасе» время циклично: герой готовится к концерту, играет, пьет пиво, возвращается в свою комнату, готовится к следующему концерту. Эта цикличность – форма насилия над героем, поскольку она лишает его возможности вырваться из замкнутого круга повторяющихся действий и переживаний. Контрабасист заперт не только в пространстве, но и во времени: его жизнь – вечное возвращение одного и того же.

В «Россини» время, напротив, линейно: контракт должен быть подписан, фильм должен быть снят, премьера должна состояться. Герой оказывается в ситуации цейтнота, когда от него требуют немедленных решений, но его застенчивость, нерешительность, страх перед публичностью не позволяют ему действовать в этом темпе. Конфликт приобретает черты столкновения разных темпоральностей: медленного, рефлексивного времени одиночества и быстрого, событийного времени социальной жизни.

Социальная система «Россини», будь то кинобизнес или медийное пространство, функционирует в режиме постоянного ускорения: контракты, сделки, слухи, скандалы следуют друг за другом с головокружительной быстротой. В эту логику органически не вписывается тот, кто, подобно Виндишу, нуждается во времени для обдумывания, в паузе между стимулом и реакцией. Разрыв между скоростью системы и скоростью героя делает последнего вечно опаздывающим, вечно вытесняемым из процесса принятия решений.

В «Контрабасе» субъект давления – безликая структура: иерархия оркестра, негласные правила профессии, экономические ограничения. В «Россини» субъект давления – множество конкретных людей, каждый из которых преследует свои интересы, но их совокупность порождает эффект, направленный против героя. Продюсер хочет экранизировать роман любой ценой и готов использовать шантаж, подкуп, обман. Режиссер хочет снять фильм, который прославит его, и не считается с авторской волей. Журналисты хотят получить сенсацию и не гнушаются вторжением в частную жизнь. Женщины в сюжете проявляют интерес к писателю, и их привлекательность нередко становится инструментом воздействия на него.

Виндиш оказывается в эпицентре пересечения всех этих желаний, и у него нет никаких средств сопротивления, кроме отказа – молчаливого, пассивного, почти аутичного. Но и этот отказ постепенно перестает работать: Фредди подписывает книги вместо него, продюсеры обсуждают

контракт в его отсутствие, сценарий переписывают без его участия. Его вытесняют из собственного творения – романа, который превратился в товар, и этот процесс вытеснения носит коллективный характер. Давление осуществляется не одним антагонистом, а целой сетью заинтересованных субъектов, действия которых согласованы помимо их воли – самой логикой товарного производства.

Капитализм, который критикует Зюскинд, – это не абстрактная экономическая система, а конкретный способ организации человеческих отношений, при котором «чужие желания» превращаются в объективную силу, подавляющую субъектность индивида. Продюсер хочет экранизации, журналист – сенсации, режиссер – славы, женщина – любви, но ни один из них не отдает себе отчета в том, что их желания работают на систему, а система работает на то, чтобы сделать Виндиша не субъектом, а объектом своих операций.

Несмотря на разницу жанров и типов давления, оба произведения сходятся в одном: мир в них представлен как отсутствие мира. В «Контрабасе» это отсутствие заявлено прямо: комната звукоизолирована, контакты сведены к минимуму, единственный значимый «другой» – недостижимая Сара. В «Россини» мир присутствует в избытке – толпа гостей, интервью, переговоров, – но этот мир не является подлинным «миром», то есть пространством диалога и взаимного признания. Это пространство, где все говорят одновременно и никто не слышит друг друга, где каждый преследует свои цели и использует других как средства.

В этом смысле уединение Виндиша – не бегство от мира, а бегство от отсутствия мира, от той формы социальности, которая уничтожает саму возможность аутентичного человеческого контакта. Контрабасист страдает от одиночества в звукоизолированной комнате. Виндиш страдает от одиночества в переполненном ресторане. Но их страдание однотипно: это страдание человека, который хочет быть понятым, но сталкивается либо с равнодушием системы, либо с агрессией чужих желаний.

Выбор жанра для каждого из произведений не случаен. Лирическая драма «Контрабас» предполагает сосредоточенность на внутреннем мире героя, его рефлексии, его самооправданиях и самообвинениях. Внешний мир здесь дан намеками, но именно эта неполнота создает ощущение тотальной изоляции, клаустрофобического заточения. Черная комедия «Россини», напротив, выносит на сцену гипертрофированное, гротескное изображение социального мира, где каждый персонаж – карикатура, но карикатура, за которой угадываются реальные механизмы культурной индустрии.

Оба жанра позволяют Зюскинду реализовать одну и ту же стратегию: показать, как мир – безличный в «Контрабасе» и персональный в «Россини» – превращает героя в объект своих операций, не оставляя ему пространства для субъектности. Разница лишь в степени и форме давления: в первом случае герой подавлен структурой, которую не может изменить, во втором – ансамблем чужих желаний, которым не может сопротивляться. И в том, и в другом случае исход один: мир выигрывает, герой проигрывает. И в этом, возможно, заключается самый мрачный вывод Зюскинда – не только как драматурга, но и как диагноста современной культуры.

2.3 Интертекст как принцип организации отношений героя и мира

Обращение Патрика Зюскинда к культурной памяти – не просто стилистический прием, а фундаментальный способ конструирования реальности в его произведениях. В монодраме «Контрабас» и киносценарии «Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал» интертекст служит для героев основным способом осмысления собственного опыта и одновременно определяет то, как они воспринимают окружающий мир. Зюскинд не цитирует классиков ради украшения речи, он встраивает чужие тексты в самую центр переживаний своих персонажей, заставляя их (и вместе с ними читателя) осознавать, что любая

попытка осмыслить себя оказывается диалогом с уже сказанным. Особое значение приобретают отсылки к балладам – жанру, который, как никакой другой, аккумулирует в себе архетипические сюжеты о роке, любви и гибели. У Гете и Brentano Зюскинд находит не просто источник цитат, а целую мифологическую оптику, через которую герои видят себя и других.

Отсылки к творчеству Иоганна Вольфганга фон Гете в пьесе «Контрабас» образуют сложный и неоднозначный пласт интертекстуальных связей. На поверхностном уровне контрабасист признает величие Гете, вплетая его авторитетное мнение в собственные рассуждения о музыке: «Гете говорил: Музыка столь высока, что ни один разум не может к ней приблизиться, и от нее исходит такое воздействие, которое покоряет все и которого никто не в состоянии избежать». Для героя, чья жизнь посвящена музыке, но чье место в иерархии – третий пульт, эта гетевская формула становится одновременно утешением и приговором. С одной стороны, она оправдывает его одержимость: если музыка действительно непознаваема, то его неспособность достичь вершин – не личная неудача, а свойство самого предмета. С другой – она окончательно отделяет его от того, что он любит больше всего. Примечательно, что в той же рецензии герой замечает: «я бы даже пошел дальше Гете: музыка – это великое тайна, чем больше о ней знаешь, тем меньше способен о ней сказать».

Ирония суждений героя о Гете проявляется не в прямой критике, а в том, как он использует авторитет великого поэта для обоснования собственной беспомощности. Цитируя Гете, он придает своим жалобам вес философского обобщения, но тот же самый авторитет он без колебаний отвергает, когда речь заходит о личном: «Гете, при всех высочайших оценках, которых он заслуживает и сегодня – кстати, вполне по праву, – был, строго говоря, немзыкальным человеком. Он был лириком». Это замечание двойственно: отдавая должное гению Гете, контрабасист в то же время ограничивает его компетенцию, утверждая, что лирик не способен

до конца понять музыканта. Так интертекст становится инструментом дистанцирования – герой присваивает себе право судить о музыке даже Гете, поскольку его собственный, пусть и скромный, опыт контрабасиста дает ему знание, недоступное поэту. В этом жесте одновременно звучат и гордыня, и горечь: «музыкальный» человек чувствует себя вправе поправлять «немузыкального» гения.

Парадоксальное соединение почтения и пренебрежения проявляется и в других отсылках. В одной из интерпретаций пьесы упоминается, что герой говорит о «Фаусте», отмечая: «справедливо говорит Гетевский Фауст: „Когда здание гремит, чувствуешь основную силу баса“». Здесь контрабасист находит в классике подтверждение собственной значимости – ведь именно его инструмент оказывается тем самым фундаментом, на котором держится все музыкальное здание. Однако это же признание оборачивается против него: осознание того, что он – не солист, а лишь невидимая опора, превращает гордость в унижение.

Ключевая интертекстуальная отсылка в «Контрабасе» – баллада Гете «Ученик чародея». Сюжет баллады, в которой ученик, самонадеянно произнесший заклинание, не может его остановить и оказывается во власти вызванных им сил, образует структурную параллель с положением контрабасиста. Как и ученик чародея, герой «Контрабаса» выпустил на волю силы, которыми не в силах управлять. Его инструмент, который он когда-то выбрал (возможно, столь же опрометчиво, как ученик – колдовство), занял собой все пространство жизни, превратившись из средства самовыражения в тюремщика. В балладе ученик в отчаянии вызывает к своему учителю: «Вызвал я без знанья / Духов к нам во двор, / И забыл чуранье, / Как им дать отпор!» [13]. Контрабасист не произносит этих слов вслух, но его монолог – та же самая мольба о помощи, адресованная невидимому маэстро, дирижеру, судьбе. В интертекстуальном подтексте читается трагедия человека, который попытался овладеть искусством, но оказался им поглощен.

Интертекстуальная игра в монодраме становится частью постмодернистской стратегии автора. Как отмечает исследователь Андреас Пфистер в своей работе «Автор в постмодерне: на примере Патрика Зюскинда», обращение Зюскинда к классическим текстам – от Гете и Гофмана до балладной традиции – составляет часть его поэтологического метода, направленного на деконструкцию традиционных представлений о гении и ремесленнике. Контрабасист, цитирующий великих и тут же их поправляющий, одновременно принадлежит и не принадлежит к миру высокой культуры. Интертекст в этом смысле служит не средством самоутверждения героя, а индикатором его неполноценности: он знает достаточно, чтобы цитировать, но недостаточно, чтобы эти цитаты стали его собственной речью.

Если в «Контрабасе» интертекст работает внутри сознания одного героя, то в киносценарии «Россини» он разворачивается в публичное пространство ресторана, где каждый персонаж населяет собственную мифологическую роль. В центре этого интертекстуального поля оказывается книга Якоба Виндиша – роман под названием «Лорелея», который, по словам одного из персонажей, режиссера Уху Цигойнера, является «мифическим воплощением немецкой женственности». Само название отсылает к богатой культурной традиции: от баллады Клеменса Брентано, впервые связавшей скалу на Рейне с женским образом, до знаменитого стихотворения Генриха Гейне «Лорелея». Но Зюскинд и Хельмут Дитль вводят в эту интертекстуальную игру дополнительный слой: персонаж по имени Белоснежка – актриса, которая появляется в ресторане, чтобы любой ценой получить роль Лорелеи в экранизации романа Виндиша.

В балладе Брентано, которую цитирует сам Зюскинд, есть строки, проливающие свет на трагическую судьбу не только Лорелеи, но и тех, кто пытается ее обуздать. Брентано пишет о трех рыцарях, которые везут Лорелею в монастырь, но не могут совладать с ее губительной красотой:

«Нет рыцарям спасенья: / Обратно не сойдут. / Все три без погребенья / В мучениях умрут» [13]. Интертекстуальная отсылка к Брентано позволяет Зюскинду и Дитлю спроецировать балладный сюжет на современную медиасреду. Три рыцаря из баллады обретают в сценарии трех «паладинов» немецкой киноиндустрии: режиссера Уху Цигойнера (мечтающего о фильме как о возвращении к подлинному немецкому искусству), продюсера Оскара Райтера (видящего в Лорелее только прибыль) и владетель ресторана Россини, который не преследует коммерческих или творческих целей, связанных с книгой, – он искренне влюбляется в Белоснежку и, подобно рыцарям из баллады, оказывается втянут в круговорот страсти, не сулящей ему ничего хорошего. Таким образом, все трое – Цигойнер, Райтер и Россини – в той или иной мере повторяют судьбу брентановских рыцарей. Но наиболее изощренный интертекстуальный ход Зюскинда – столкновение двух мифологических фигур: Лорелеи и Белоснежки. Лорелея в брентановской традиции – это женщина-рок, чья красота губительна для мужчин. В балладе она сама устала от своей губительной силы: «Моя мечта - могила. / Так дайте умереть!». Белоснежка же в классическом варианте братьев Гримм – невинная жертва, спящая красавица, которую спасает поцелуй принца. В сценарии Зюскинда и Дитля Белоснежка оказывается полной противоположностью своего сказочного прообраза. Она не ждет спасения – она активно использует свою сексуальность как инструмент для достижения карьеры, готовая на все, если это поможет ей получить роль Лорелеи.

Интертекстуальный конфликт между этими двумя фигурами создает мощное смысловое напряжение. Лорелея, в классическом понимании, – это роковая женщина, чья красота убивает помимо ее воли. Она жертва собственной природы. Белоснежка же, в трактовке Зюскинда и Дитля, – это женщина, которая сознательно использует миф о роковой женщине как маску, под которой скрывается холодный карьерный расчет. Она не убивает

своей красотой – она торгует ею. Тем самым интертекст обнажает подмену, произошедшую в современной культуре: архаический миф о губительной женственности превратился в рыночную стратегию. Но это превращение не делает мир безопаснее – оно лишь меняет форму насилия. Герои, которые в балладах Брентано гибли от настоящей магии, в сценарии Зюскинда гибнут от магии симуляции, где никто уже не может отличить подлинное чувство от расчета.

Белоснежка в этом контексте выполняет еще одну функцию: она становится тем зеркалом, в котором отражается положение Якоба Виндиша. Как и Белоснежка, Виндиш оказывается втянут в мир медийных масок и ролевых игр помимо своей воли. Он – автор «Лорелеи», но его собственная «Лорелея» вышла из-под его контроля, как вызванные учеником чародея духи. Белоснежка приходит в ресторан, чтобы играть роль – и получает ее. Виндиш же отказывается играть роль, но его отказ не спасает: за него уже все сыграли другие. Интертекстуальный параллелизм между балладным миром и современным рестораном «Россини» оказывается не просто игрой ума, а инструментом диагностики: Зюскинд показывает, что мифологические структуры никуда не исчезли – они лишь сменили декорации. И современный человек, как и его предшественник в балладе, обречен быть раздавленным силами, которые он сам же и призвал.

Таким образом, интертекст у Зюскинда становится структурным принципом. Гетевская баллада об ученике чародея задает парадигму для понимания судьбы контрабасиста, брентановские строки о трех рыцарях проецируются на судьбы деятелей немецкого кинобизнеса, столкновение Лорелеи и Белоснежки обнажает механизмы подмены и симуляции, которые управляют современной культурой. Интертекстуальные отсылки организуют само восприятие героями собственного опыта. Контрабасист понимает себя через Гете, потому что не имеет другого языка для выражения своей боли. Виндиш оказывается заложником написанного им же самим мифа о Лорелее, потому что этот миф уже живет собственной

жизнью. В этом смысле интертекст у Зюскинда становится не столько литературным приемом, сколько диагнозом: человек больше не может мыслить себя вне культурных кодов, вне цитат, вне уже рассказанных историй. И трагедия его в том, что эти истории, призванные помочь ему осмыслить свою жизнь, в конечном счете эту самую жизнь у него и отнимают.

Выводы по второй главе

Во второй главе анализируются два ключевых произведения Патрика Зюскинда – монодрама «Контрабас» и киносценарий «Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал» – в их взаимосвязи и диалоге друг с другом. Центральной фигурой обоих текстов оказывается «застенчивый герой», чье существование маркировано глубоким разрывом между внутренним миром и требованиями внешней реальности. При всем различии жанров, социальных контекстов и форм давления Зюскинд выстраивает устойчивую типологию персонажа, который не способен или отказывается вписаться в логику публичного успеха, рыночного обмена и всеобщей зрелищности.

Контрабасист и Якоб Виндиш, будучи внешними антиподами (нереализованный музыкант и признанный автор-бестселлер), на деле расположены на одном смысловом поле. Оба страдают от насилия – иерархического в одном случае, психологического и физического в другом. Оба используют изоляцию как защитный механизм, однако эта защита оборачивается ловушкой. Контрабасист в финале предпринимает отчаянный, хотя и обреченный бунт, тогда как Виндиш оказывается пассивно вытеснен из собственной жизни. Таким образом, в образе «застенчивого» героя Зюскинд намеренно обыгрывает две классические литературные маски – «маленького человека» и «Гения». Контрабасист оказывается «маленьким человеком», одержимым гениальными амбициями, тогда как Виндиш, при жизни признанный гений, мыслит и

чувствует как «маленький человек». Различие между этими ролями исчезает, и оба персонажа оказываются в пограничной зоне между талантом и бездарностью – той зоне, которую Зюскинд превращает в симптом современной эпохи.

В «Контрабасе» конфликт развернут внутри сознания, а оркестровая иерархия представлена как слепок «человеческого общества вообще»: контрабасист-пролетарий, «инструмент-пролетарий», необходим системе, но обречен на невидимость и циклическое время вечного возвращения. В «Россини» давление, напротив, персонифицировано: продюсеры, режиссер, журналисты, женщины – каждый преследует собственный интерес, и их желания сталкиваются вокруг Якоба Виндиша, делая его объектом, а не субъектом. Жанр черной комедии позволяет Зюскинду гиперболизировать эту ситуацию до гротеска. Несмотря на жанровые различия, оба произведения сходятся в главном: мир представлен как отсутствие мира, то есть как пространство, где подлинный диалог и взаимное признание невозможны. Одиночество контрабасиста в звукоизолированной комнате и одиночество Виндиша в переполненном ресторане оказываются двумя вариантами одного и того же экзистенциального положения.

Зюскинд не использует классические тексты как внешний орнамент, а встраивает их в самую сердцевину сознания своих героев. Гетевский «Ученик чародея» задает структурную параллель для судьбы контрабасиста: как ученик, вызвавший духов и неспособный ими управлять, так и герой «Контрабаса» выпустил на волю силы музыки и контрабаса, которые теперь полностью подчинили его жизнь. Баллада Клеменса Брентано о Лорелее и трех рыцарях проецируется на отношения персонажей «Россини»: Уху Цигойнер, Оскар Райтер и сам ресторатор Россини оказываются в роли рыцарей, погибающих (или терпящих крах) из-за женщины-рока, причем Россини в отличие от двух других движит не одержимость книгой, а любовью к Белоснежке. Столкновение двух

мифологических фигур – Лорелеи и Белоснежки – обнажает подмену, произошедшую в современной культуре: архаическая магия превратилась в симуляцию, но сила разрушения осталась. Интертекст становится для героев единственным языком самоописания и одновременно тюрьмой, поскольку любая попытка осмыслить себя неизбежно оказывается диалогом с уже сказанным.

Зюскинд конструирует образ «застенчивого героя» как синтетическую фигуру, в которой сошлись социальная критика, психологическая точность и постмодернистская игра с культурной памятью. Контрабасист и Якоб Виндиш – не просто два разных персонажа, а две проекции одной и той же антропологической конфигурации: человека, который слишком чувствителен к миру, чтобы в нем действовать, и слишком наделен талантом, чтобы оставаться невидимым. Мир в этих произведениях – будь то оркестр или кинобогема – не просто враждебен, он функционально устроен так, чтобы извлекать выгоду из уязвимости героя. Единственный возможный ответ на это давление – либо обреченный бунт, либо пассивное исчезновение. Зюскинд не предлагает выхода, но фиксирует симптом с точностью диагноста, и в этом – главная сила его драматургии, балансирующей между лирической исповедью и черной комедией, между наследием Гете и мифологией Брентано, между трагедией «маленького человека» и иронией постмодерна.

ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИСПОЛЬЗОВАНИЮ МАТЕРИАЛА РАБОТЫ В ПРАКТИКЕ ШКОЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Традиционно в процессе изучения литературы в школьном образовании анализ произведения строится на выявлении его тематического и идейного содержания, сюжетно-композиционных особенностей, а также на рассмотрении художественного своеобразия (стиля автора, выразительных средств) и историко-культурного контекста. Этот подход дает фундаментальные знания, но для его закрепления и развития интерпретационных навыков необходимы иные формы работы. Преобладание репродуктивных заданий, где учащимся предлагаются готовые схемы анализа, может ограничивать их самостоятельную интерпретационную деятельность. Поэтому актуальным становится обращение к интерактивным и исследовательским методикам.

Для решения этой проблемы необходима разработка и внедрение интерактивных и исследовательских методик преподавания литературы, способных перенести акцент с пассивного усвоения на активную аналитическую деятельность учащихся. Разработанный нами урок литературы в 11 классе направлен на то, чтобы решить эту задачу, сочетая теоретическое исследование с анализом кинофрагментов, что позволит закрепить знания в интересной для учащихся форме.

Прежде чем перейти к описанию методики разработанного конспекта, необходимо рассмотреть теоретические основы, на которых он построен.

В современной дидактике все большее значение приобретает принцип визуализации учебного материала. Работа с кинофрагментами позволяет не только проиллюстрировать литературный текст, но и создать «эффект присутствия», погрузить учащихся в мир драматургического конфликта. Как отмечает Н. А. Корниенко, «использование экранных

искусств на уроках литературы активизирует эмоциональную сферу учащихся, формирует навыки интерпретации и сопоставления разных видов искусства». В нашем случае киноверсии пьес Патрика Зюскинда становятся не заменой, а дополнением к драматургическому тексту, позволяя увидеть интонацию, мимику, пластику героя – то, что невозможно передать словесно.

В психолого-педагогической науке процесс идентификации читателя с персонажем рассматривается как важнейший механизм эмпатии и формирования ценностных ориентаций. Л. С. Выготский утверждал, что «эстетическая реакция есть по преимуществу реакция на форму, но эта форма воздействует на содержание, перерабатывая его в новое переживание» [6]. Анализ внутреннего мира «застенчивого героя» – персонажа, который не способен к решительному действию, заперт в собственной рефлексии и страдает от разрыва между амбициями и возможностями, требует от учащихся не только знания текста, но и развития психологической наблюдательности.

Сравнение разных типов героя позволяет учащимся увидеть эволюцию литературного персонажа в исторической перспективе. Как пишет М. Б. Ладыгин, «сравнительный анализ формирует у школьников умение выделять общее и особенное, видеть диалог национальных литератур» [20].

Для эффективного использования видеоматериала на уроке необходимо соблюдать определенную последовательность: предварительное целеполагание, собственно просмотр, последующее обсуждение в парах или группах, обобщение учителем. Такой алгоритм, предложенный Е. А. Бондаренко, позволяет избежать пассивного созерцания и перевести просмотр в русло аналитической деятельности [5].

Ниже представлен сценарий внеклассного мероприятия «Герой-творец новой эпохи» (Таблица «Конспект урока»).

Оборудование:

1. Презентация по теме.
2. Мультимедийный комплекс.

Таблица «Конспект урока»

Класс	11
Место урока (по тематическому планированию ФРП)	Раздел 7. Зарубежная литература. Зарубежная проза XX века
Тема урока	«Герой-творец новой эпохи»
Планируемые результаты (по ФРП):	
<i>Личностные:</i> ориентация на моральные ценности и нормы в ситуациях нравственного выбора с оценкой поведения и поступков персонажей литературных произведений; восприимчивость к разным видам искусства, традициям и творчеству своего и других народов, понимание эмоционального воздействия искусства, в том числе изучаемых литературных произведений; осознание важности художественной литературы и культуры как средства коммуникации и самовыражения; умение осознавать эмоциональное состояние себя и других людей, сформированность навыка рефлексии, признание своего права на ошибку и такого же права другого человека с оценкой поступков литературных героев.	
<i>Предметные:</i> осознание взаимосвязи между языковым, литературным, интеллектуальным, духовно-нравственным развитием личности; сформированность умений определять и учитывать историко-культурный контекст и контекст творчества писателя в процессе анализа художественных произведений, выявлять их связь с современностью; способность выявлять в произведениях художественной литературы образы, темы, идеи, проблемы и выражать свое отношение к ним в развернутых аргументированных устных и письменных высказываниях, участвовать в дискуссии на литературные темы; умение сопоставлять произведения русской и зарубежной литературы и сравнивать их с художественными интерпретациями в других видах искусств;	
<i>Метапредметные:</i> выявлять и характеризовать существенные признаки объектов (художественных и учебных текстов, литературных героев и других) и явлений (литературных направлений, этапов историко-литературного процесса); устанавливать основания для их обобщения и сравнения, определять критерии проводимого анализа; выявлять причинно-следственные связи при изучении литературных явлений и процессов; формулировать выводы с использованием дедуктивных и индуктивных умозаключений, умозаключений по аналогии; воспринимать и формулировать суждения, выражать эмоции в соответствии с условиями и целями общения; выражать себя (свою точку зрения) в устных текстах; ориентироваться в различных подходах принятия решений (индивидуальное, принятие решения в группе, принятие решений группой); учитывать контекст и предвидеть трудности, которые могут возникнуть при решении учебной задачи, адаптировать решение к меняющимся обстоятельствам; развивать способность различать и называть собственные эмоции.	

Продолжение таблицы «Конспект урока»

Мотивационно-установочный блок	
Орг. момент	Ребята, представьте: вы листаете ленту новостей. Один заголовок: «Писатель, написавший мировой бестселлер, не дал ни одного интервью и исчез в шотландских болотах». Другой: «Контрабасист, ненавидящий свой инструмент, посвятил ему всю свою жизнь». Как вы думаете, эти истории – из жизни или из литературы? Прочитали бы вы статью с таким заголовком? На самом деле это истории из литературы, а их автор – Патрик Зюскинд.
Актуализация знаний	Сегодня мы познакомимся с творчеством немецкого писателя, его пьесой «Контрабас» и киносценарием «Россини», а также рассмотрим тип «героя-творца» в драматургии Патрика Зюскинда. Но что значит «герой-творец»? Это художник, музыкант, писатель – человек, чья жизнь посвящена созданию нового. Как меняется образ такого героя на рубеже XX–XXI веков? Это и есть главный вопрос нашего урока. Тип «героя-творца», «застенчивого героя» у Зюскинда перекликается с традицией изображения «маленького человека» в русской литературе, хотя и формируется в совершенно иных культурных условиях. Давайте вспомним, кто такой «маленький человек» в русской литературе XIX века? Назовите черты и примеры (Самсон Вырин, Акакий Башмачкин, герои Чеховских рассказов – низкое социальное положение, бедность, неспособность противостоять системе, робость, пассивность, часто оказывается жертвой обстоятельств, не имеет возможности изменить свою ситуацию, такие герои часто изолированы от общества).
Аналитическая беседа по пьесе «Контрабас» + просмотр видеофрагментов	Обратим внимание на экран. (На слайде – цитата из «Контрабаса»: <i>«В душе я ремесленник. Я не музыкант. Я туттист*, третье место на третьем пульте... Но контрабас – это фундамент всего оркестра!»</i> *работа со словом: туттист по словарю Ефремовой то же, что хорист. Музыкант, который участвует в исполнении разделов музыкального произведения полным составом оркестра или хора.) Чем этот герой похож на «маленького человека»? Чем отличается? (он тоже невидим и зависим, но при этом одержим идеей собственной важности, у него есть амбиции – он сам себя называет «самым важным инструментом»). А теперь попробуем сформулировать, что характеризует «героя-творца новой эпохи» в драматургии конца XX века. Обратите внимание: это творец, который считает себя «ремесленником», а не музыкантом. Но

	при этом он не может жить без музыки. Какое противоречие мы видим? Записываем в тетради черты героя-творца у Зюскинда: амбивалентность, рефлексия. Давайте посмотрим фрагмент спектакля по пьесе «Контрабас» МХТ им. Чехова с К. Хабенским. Во время просмотра подумайте над этими вопросами (записаны на доске): 1) Как герой характеризует свое место в оркестре и в жизни? Какие противоречия вы замечаете? 2) Что символизирует звукоизолированная комната и стук соседки сверху? Просмотр фрагмента (спектакль МХТ им. Чехова с К. Хабенским, монолог о третьем пульте, о звукоизоляции и о том, что контрабас – «женский инструмент»). Как герой описывает свой инструмент? Какие чувства сочетаются в его словах? (любовь и ненависть) Почему контрабас для него одновременно «тюрьма» и «самый важный инструмент в оркестре»? Герой разрывается между гордостью за важность контрабаса и унижением от положения «туттиста»; комната – метафора его отгороженности от мира; стук фрау Нимайер – единственная связь с внешним миром, но она негативная. Контрабас для героя – и любимый инструмент, и тюремщик, и соперник в любви к Саре. Это классический «герой-творец» у Зюскинда: он говорит, рефлексиирует, но не действует. Его творческий дар не находит признания, и он застревает между желанием быть великим и реальностью – быть «всего лишь туттистом». Его бунт (выкрикнуть имя Сары в финале) остается вербальным жестом. Добавьте черты : безволие, страх действия.
Аналитическая беседа по киносценарию «Россини» + просмотр видеофрагментов	А теперь посмотрим, как трансформируется этот тип в киносценарии, где Зюскинд выводит писателя-затворника. Но перед этим я хочу спросить у вас, как вы представляете себе писателя, написавшего роман, ставший известным во всем мире? Как, на ваш взгляд, он мог бы выглядеть? Во что одет? Как он себя ведет? А теперь посмотрите на героя киносценария «Россини» Якоба Виндиша в экранизации. Именно он по сюжету является автором бестселлера «Лорелея». Совпали ли ваши ожидания, с тем, что вы увидели? Почему этот писатель не похож на «звезду»? Как это может характеризовать героя? Что символизирует шапка Виндиша и средство его передвижения? Обратите внимание: перед нами тоже творец, но его проблема противоположна.

Продолжение таблицы «Конспект урока»

	Если контрабасист мечтает о признании и не получает его, то Виндиш признание получил – и оно его разрушает. Давайте посмотрим фрагменты из фильма и ответим на вопросы: 1) Чем Якоб Виндиш отличается от контрабасиста? 2) Почему вместо Виндиша книги подписывает Фредди? Просмотр фрагментов (из фильма Х. Дитля «Россини»: сцена, где Фредди старательно выводит имя Виндиша на форзацах, ужин Виндиша в отдельной комнате, подготовка ко встречи с Серафиной, встреча). Дискуссия: если контрабасист еще способен на бунт, то Виндиш пассивен; его вытесняют из собственного творения, имя стало брендом, а подпись – штампом. Шапка – маскировка, способ спрятаться. Велосипед и ньюки в задней комнате ресторана – тоже символы бегства от публичности. Зюскинд показывает: даже успех не лечит «застенчивость», а только усугубляет ее – героя вытесняют из его же жизни.												
Подведение итогов	Давайте зафиксируем различия. На доске две колонки. Заполним их вместе. <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <thead> <tr> <th style="padding: 5px;">Контрабасист</th><th style="padding: 5px;">Якоб Виндиш</th></tr> </thead> <tbody> <tr> <td style="padding: 5px;">Нет признания</td><td style="padding: 5px;">Признание есть, но оно тяготит</td></tr> <tr> <td style="padding: 5px;">Мечтает о славе</td><td style="padding: 5px;">Бежит от славы</td></tr> <tr> <td style="padding: 5px;">Бунтует (хотя бы в финале)</td><td style="padding: 5px;">Пассивно вытесняется из жизни</td></tr> <tr> <td style="padding: 5px;">Контрабас – тюрьма и гордость</td><td style="padding: 5px;">Шапка – маскировка, бегство</td></tr> <tr> <td style="padding: 5px;">Одинок в своей комнате</td><td style="padding: 5px;">Одинок в переполненном ресторане</td></tr> </tbody> </table> Что же общего между этими двумя, такими разными героями-творцами? Оба одиноки, оба не могут действовать, оба заперты в своем мире. Оба – жертвы разрыва между своим внутренним ощущением себя как творца и тем, как их воспринимает (или не воспринимает) внешний мир. Зюскинд создает особый тип героя-творца новой эпохи – «застенчивого». Это не стеснительность в бытовом смысле. Это экзистенциальная позиция: художник не может перейти от слова к делу, от мечты к поступку, от желания к действию. Причем неважно, есть у него слава и деньги или нет. И контрабасист, и Виндиш – жертвы одного и того же механизма: разрыва между тем, кем они себя чувствуют, и тем, что они могут (или хотят) сделать в реальности. В новую эпоху – эпоху постмодернизма, кризиса авторитетов и тотальной медийности – традиционный образ гения, уверенного в своем даре и активно противостоящего миру, уступает место растерянному, рефлексизирующему, внутренне скованному творцу. Именно такого «нового героя» и выводит на сцену Патрик Зюскинд.	Контрабасист	Якоб Виндиш	Нет признания	Признание есть, но оно тяготит	Мечтает о славе	Бежит от славы	Бунтует (хотя бы в финале)	Пассивно вытесняется из жизни	Контрабас – тюрьма и гордость	Шапка – маскировка, бегство	Одинок в своей комнате	Одинок в переполненном ресторане
Контрабасист	Якоб Виндиш												
Нет признания	Признание есть, но оно тяготит												
Мечтает о славе	Бежит от славы												
Бунтует (хотя бы в финале)	Пассивно вытесняется из жизни												
Контрабас – тюрьма и гордость	Шапка – маскировка, бегство												
Одинок в своей комнате	Одинок в переполненном ресторане												

Продолжение таблицы «Конспект урока»

Рефлексия	Наш урок подходит к концу. Давайте вернемся к его главному вопросу: «Каким предстает герой-творец в новую эпоху?» У каждого из вас на парте лежит стикер. Напишите на нем одну фразу, которая, на ваш взгляд, лучше всего описывает такого героя. Это может быть одно слово (например, «одиночество», «рефлексия», «страх»), короткая цитата из Зюскинда или ваше собственное определение. А теперь подойдите к доске. На ней нарисованы три круга: «Контрабасист», «Якоб Виндиш», «Оба» Прикрепите свой стикер в тот сектор, который, по вашему мнению, лучше всего отражает героя, о котором вы написали. Если ваша фраза подходит обоим – крепите в центр. Посмотрите на получившуюся картину. Мы видим, что большинство из вас выделили общие черты обоих героев: одиночество, нерешительность, разрыв между амбициями и реальностью. Это значит, что Зюскинду удалось создать новый тип творца – не гордого гения-романтика и не жалкого «маленького человека», а фигуру, которая застряла между этими полюсами.
-----------	--

Выводы по третьей главе

Глава посвящена исследованию методических рекомендаций по использованию материала дипломной работы в практике школьного литературоведения. Разработанный урок литературы для 11 класса «Герой-творец новой эпохи» построен на сочетании традиционного анализа драматического текста с современными интерактивными методами, что позволяет преодолеть ограничения репродуктивных форм обучения и активизировать самостоятельную интерпретационную деятельность учащихся.

Теоретической основой урока послужили концепции визуализации учебного материала (Н. А. Корниенко), сравнительного анализа (М. Б. Ладыгин), а также психолого-педагогические идеи Л. С. Выготского об эстетической реакции как переработке содержания через форму. Использование кинофрагментов спектакля «Контрабас» и фильма «Россини» позволило не проиллюстрировать, а углубить понимание драматургического конфликта, дать учащимся возможность увидеть

интонацию, пластику и мимику героев – то, что остается за рамками печатного текста.

Сценарий урока включает этапы актуализации знаний о «маленьком человеке», просмотра и анализа двух кинофрагментов, сопоставительной работы, обобщения и рефлексии. Такая структура обеспечивает последовательное движение от сравнения с классической традицией к самостоятельному выявлению специфики «застенчивого героя-творца» у Зюскинда. Рефлексивный этап (стикер с выбором сектора) позволяет учащимся не только зафиксировать, но и визуализировать свое понимание темы, а учителю – оценить достижение планируемых результатов.

Практическая значимость главы заключается в том, что предложенные материалы (сценарий урока, методические комментарии, рекомендации по работе с кинофрагментами и групповой деятельности) могут быть непосредственно использованы учителями-словесниками при изучении зарубежной литературы второй половины XX века, а также на факультативных занятиях и элективных курсах по современной драматургии. Урок апробирует исследовательский подход, формирующий у школьников не только предметные знания о творчестве Зюскинда, но и метапредметные компетенции: способность к сопоставительному анализу, аргументации, рефлексии и эмпатии по отношению к сложным, внутренне противоречивым персонажам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное в данной выпускной квалификационной работе исследование было посвящено типологии «застенчивого героя-творца» в драматургии Патрика Зюскинда – на материале пьесы-монолога «Контрабас» и киносценария «Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал». Выбор именно этих двух произведений не случаен: они образуют синтез, в котором автор последовательно разрабатывает одну и ту же антропологическую модель при очевидной смене жанра, социального фона и типа творца. В ходе работы были решены все поставленные во введении задачи, а выдвинутая гипотеза нашла свое подтверждение.

Прежде всего, был определен контекст творчества Патрика Зюскинда и показано, что обращение к драматургии не было случайным эпизодом, а органично вытекало из его личного опыта – музыкального образования, травматического отказа от карьеры пианиста, многолетней работы над киносценариями и сознательного затворничества. «Контрабас» стал первым литературным успехом, задавшим тематические и стилистические приоритеты писателя: интерес к «маленькому человеку», сочетание трагического и комического, виртуозное владение монологической речью. Впоследствии этот тип героя трансформировался, но неизменным оставался пристальный интерес к тем, кто стоит на границе мира, не решаясь или не желая сделать последний шаг внутрь него.

Сопоставление драматургии Зюскинда с европейской и русской драмой второй половины XX – начала XXI века позволило выявить, что «застенчивый герой» – устойчивый персонажный тип, востребованный эпохой. Этому герою свойственны нерешительность, избегание ответственности, пассивность в отношениях с миром и женщинами, парализующая рефлексия о собственном творческом или жизненном бессилии. При этом каждый драматург привносит в тип свои акценты, а оригинальность Зюскинда заключается в том, что его герой оказывается

одновременно объектом сочувствия и объектом насмешки, а его бездействие становится структурообразующим принципом драматургического действия.

Центральным результатом работы является детальный анализ двух произведений Зюскинда под углом зрения их главного персонажа. Установлено, что контрабасист и Якоб Виндиш, будучи внешними антиподами, на деле расположены на одном смысловом поле. Оба страдают от насилия – иерархического в «Контрабасе» и психологически-физического в «Россини». Оба используют изоляцию как защитный механизм, но эта защита оборачивается ловушкой: контрабасист заперт в звукоизолированной комнате, Виндиш – в шапке, велосипеде, ритуале поедания ньюкки в задней комнате ресторана. Если контрабасист в финале еще предпринимает обреченную попытку бунта, то Виндиш оказывается пассивно вытеснен из собственной жизни. Его книги подписывает Фредди, контракт подписывают без него, имя становится брендом. Именно в этом сопоставлении отчетливо проявилась гипотеза исследования: Зюскинд намеренно обыгрывает две классические литературные маски – «маленького человека» и «Гения». Контрабасист – «маленький человек», одержимый гениальными амбициями; Виндиш – признанный гений, который мыслит и чувствует как «маленький человек». Различие между этими ролями стирается, и оба персонажа оказываются в пограничной зоне между талантом и посредственностью – той зоне, которую Зюскинд превращает в симптом современной эпохи.

Жанровое различие двух произведений не отменяет их концептуального единства. В «Контрабасе» конфликт развернут внутри сознания, оркестровая иерархия предстает как слепок «человеческого общества вообще», а время циклично; в «Россини» давление персонифицировано, мир гипертрофирован до гротеска, а время линейно и неумолимо. Однако оба произведения сходятся в главном: мир представлен как отсутствие мира, то есть как пространство, где подлинный диалог и

взаимное признание невозможны. Одиночество контрабасиста в звукоизолированной комнате и одиночество Виндиша в переполненном ресторане – два варианта одного и того же экзистенциального положения.

Анализ интертекстуальных отсылок показал, что Зюскинд не использует классические тексты как внешний фактор, а встраивает их в сознание своих героев. Гетевский «Ученик чародея» задает структурную параллель для судьбы контрабасиста – человека, вызвавшего силы, которыми не может управлять. Баллада Брентано о трех рыцарях проецируется на отношения персонажей «Россини», а столкновение Лорелеи и Белоснежки обнажает подмену архаической магии симуляцией. Интертекст становится для героев единственным языком самоописания и одновременно тюрьмой – любая попытка осмыслить себя оказывается диалогом с уже сказанным, что обрекает героя на повторение чужих сюжетов.

Разработанные в третьей главе методические рекомендации и сценарий урока «Герой-творец новой эпохи» для 11 класса показывают, что материал исследования может быть успешно адаптирован для школьной практики. Использование кинофрагментов, сопоставительного анализа, групповой работы и рефлексивных методов позволяет перенести акцент с пассивного усвоения на активную интерпретационную деятельность, формируя у учащихся представление о трансформации образа художника в постмодернистскую эпоху.

Таким образом, цель работы достигнута: выявлен и описан тип «застенчивого героя-творца» в драматургии Патрика Зюскинда, определены принципы, способы и приемы его создания. Полученные результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях творчества Зюскинда, в частности, для сопоставительного анализа с его романной прозой и новеллистикой, а также для изучения типологически сходных персонажей в современной зарубежной и русской литературе. Таким образом, драматургия Патрика Зюскинда, при ее внешней

камерности и немногочисленности, оказывается точным диагнозом эпохи — эпохи, в которой творческий дар перестает быть источником уверенности и превращается в источник травмы, а художник вынужден выбирать между обесценивающей его системой и спасительным, но мучительным одиночеством.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы / Н. Я. Берковский. – Ленинград : Наука, 1975. – 184 с.
3. Богаев О. Кто убил мсье Дантеса : комедия в двух действиях / Олег Богаев. – Текст : непосредственный // Уральская драматургия. – Екатеринбург, 2008. – С. 45–89.
4. Богданова О. В. Трансформация «пушкинского мифа» в постсоветской русской драматургии (пьеса О. Богаева «Кто убил месье Дантеса») / О. В. Богданова, Е. С. Жилене. – Текст : непосредственный // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2024. – № 6 (123). – С. 7–23.
5. Бондаренко Е. А. Диалог искусств на уроках литературы: кино и литература / Е. А. Бондаренко. – Текст : непосредственный // Литература в школе. – 2017. – № 8. – С. 38–40.
6. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Москва : Искусство, 1968. – 576 с.
7. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Ленинград : Художественная литература, 1977. – 448 с.
8. Дворянкина Е. В. Поэтика Тома Стоппарда: проблема взаимодействия искусства и действительности : автореферат дис. ... канд. филол. наук / Е. В. Дворянкина. – Москва : МПГУ, 2022. – 24 с.
9. Дреглер Ф. Эстетические редукции: Анализ произведений Патрика Зюскинда «Контрабас», «Парфюмер» и «Россини» / Ф. Дреглер. – Berlin ; New York : De Gruyter, 2003. – 258 p. – (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte ; 24). – ISBN 9783110892383.

10. Жгилева Н. Е. Особые формы художественного пространства в пьесе П. Зюскинда «Контрабас» // Известия Сочинского государственного университета. – 2015– № 1 (34). – С. 237–240.
11. Жиндеева Е. А. Геймификация процесса изучения теории литературы в средней школе / Е. А. Жиндеева, Е. А. Николаева. – Текст : непосредственный // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2025. – № 3 (126). – С. 58–72.
12. Зими́на И. Е. Мотив обнищания души в малой прозе патрика зюскинда (на примере монопьесы «контрабас») // культура и искусство германии: Материалы Международной научной интернет-конференции. тамбов : изд-во «ТГМПИ им. с. рахманинова», 2014 с. 104–106.
13. Зюскинд П. Голубка. Три истории и одно наблюдение. Контрабас / Патрик Зюскинд ; пер. с нем. Э. Венгеровой. – Санкт-Петербург : Азбука, 2015. – 256 с. – ISBN 978-5-389-19751-0.
14. Зюскинд П. Контрабас: Пьеса / Пер. с нем. Н. Литвинец. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012 128 с.
15. Зюскинд П., Дитль Х. Россини, или Убийственный вопрос, кто с кем спал / Патрик Зюскинд, Хельмут Дитль ; пер. с нем. Р. Эйвадис. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. – (О поисках любви : киносценарии). – ISBN 5-91181-037-9.
16. Карабегова А. В. Образ «маленького человека» в немецкой литературе XIX–XX веков и «Контрабас» Патрика Зюскинда : автореферат дис. ... канд. филол. наук / А. В. Карабегова. – Воронеж, 2006. – 22 с.
17. Кирман К. С. Вставные сюжеты в драме Мартина МакДонаха «Человек-подушка» / К. С. Кирман. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 7. – С. 2287–2292.
18. Колесов В. И. Анализ примеров чёрного юмора, созданного при помощи интертекстуальных включений, в пьесе Мартина Макдонаха

«Человек-подушка» / В. И. Колесов // Язык и межкультурная коммуникация. – Барнаул : АлтГПУ, 2024. – С. 26–35.

19. Колязин В. Ф. Неожиданное возвращение: пьеса Бото Штрауса / В. Ф. Колязин // Иностранная литература. – 2014. – № 9. – С. 3–5.

20. Ладыгин М. Б. Сравнительный анализ на уроках литературы / М. Б. Ладыгин. – Текст : непосредственный // Литература в школе. – 2019. – № 2. – С. 25–28.

21. Ломов Б. Ф. Психическая регуляция деятельности : избранные труды / Б. Ф. Ломов. – Москва : Институт психологии РАН, 2006. – 624 с. – ISBN 5-9270-0099-1.

22. Мжельская А. С. Мотивы новеллистики Патрика Зюскинда : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / А. С. Мжельская ; [Место защиты: Сам. гос. пед. ун-т]. – Самара, 2008. – 21 с.

23. Полётова Л. А. Бернхард Томас / Л. А. Полётова // Большая российская энциклопедия. – Москва : Большая российская энциклопедия, 2005. – Т. 3. – С. 376–377. – URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/1861269> (дата обращения: 28.05.2026).

24. Пресняков В., Пресняков О. Пленные духи : почти анекдот / Владимир Пресняков, Олег Пресняков. – Текст : непосредственный // Современная драматургия. – 2002. – № 6. – С. 10–52.

25. Руцкая Г. С. Экспрессионистические традиции в драмах Томаса Бернхарда / Г. С. Руцкая // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – № 6 (12). – С. 79–86.

26. Салахова А. Р. Рецепция и реконструкция художественного опыта экзистенциализма в творчестве Патрика Зюскинда : дис. ... канд. филол. наук / А. Р. Салахова. – Казань, 2007. – 189 с.

27. Сейбель Н. Э. Контрабас в современной немецкой драме П. Зюскинд «Контрабас» и А. Хиллинг «Protection»: исповедь одиночки / Н. Э. Сейбель. – Текст : непосредственный // Павермановские чтения.

Литература. Музыка. Театр : сборник научных трудов. – Москва : Кабинетный ученый, 2017. – С. 42–49.

28. Сериков В. В. Образование и личность: теория и практика проектирования образовательных систем / В. В. Сериков. – Москва : Логос, 1999. – 272 с. – ISBN 5-88439-018-1.

29. Стрельникова А. А. Зюскинд Патрик / А. А. Стрельникова // Большая российская энциклопедия. – Москва : Большая российская энциклопедия, 2008. – Т. 10. – С. 359–360. – URL: <https://bigenc.ru/c/ziuskind-patrik-2e4f4d> (дата обращения: 28.05.2026).

30. Тимощук М. Н. О комическом в драматургии Томаса Бернхарда (1931–1989) / М. Н. Тимощук. – Текст : непосредственный // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2018. – № 4. – С. 145–158.

31. Толмачёв В. М. Зарубежная литература XX века : учебник для вузов / В. М. Толмачёв [и др.] ; под редакцией В. М. Толмачёва. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2024. – 722 с. – (Высшее образование). – ISBN 978-5-534-16694-7.

32. Федеральная рабочая программа основного общего образования «Литература» (для 5-9 классов образовательных организаций) // Единое содержание общего образования : [сайт]. – 2024. – URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2024/06/frp_literatura_5_9_04062024.pdf (дата обращения: 10.05.2026)

33. Филатова В. Ю. Категории пространства и времени в драматургии Томаса Бернхарда / В. Ю. Филатова. – Текст : непосредственный // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2016. – № 7 (16). – С. 107–114.

34. Хейфец М. Спасти камер-юнкера Пушкина : пьеса / Михаил Хейфец. – Текст : непосредственный // Современная драматургия. – 2000. – № 4. – С. 3–48.

35. Цукерман Г. А. Виды общения в обучении / Г. А. Цукерман. – Томск : Пеленг, 1993. – 268 с.
36. Цукерман Г. А. Совместная учебная деятельность как основа формирования умения учиться : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора психологических наук / Г. А. Цукерман. – Москва, 1992. – 39 с.
37. Чернец Л. В. О типологическом изучении литературных персонажей / Л. В. Чернец. – Текст : непосредственный // Stephanos : электронный журнал. – 2016. – № 1. – С. 80–90.
38. Шамина В. Б. Притча эпохи постмодерна / В. Б. Шамина // Филология и культура. – 2015. – № 2 (40). – С. 275–280.
39. Шеметова Т. Г. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов : монография / Т. Г. Шеметова. – Москва : МАКС Пресс, 2018. – 212 с. – ISBN 978-5-317-05836-7.
40. Янушкевич А. С. История русской литературы первой трети XIX века : учебное пособие / А. С. Янушкевич. – Москва : Флинта : Наука, 2013. – 746 с. – ISBN 978-5-9765-1508-6.