

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ**
**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования**
**«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»**
(ФГБОУ ВО «ЧГПУ»)

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

СИСТЕМА МОТИВОВ В ДРАМАТУРГИИ Э.-Э. Шмитта

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование
Направление программы магистратуры
«Литературное образование»

Выполнила:
Студентка группы ОФ-215/122-2-1
Вараксина Ксения Андреевна

Научный руководитель:
ученая степень, должность
доктор филологических наук, профессор,
Сейбель Наталия Эдуардовна

Работа рекомендована к защите
«__» _____ 2016 г.
Зав. кафедрой литературы и МОЛ
Д.ф.н., профессор Маркова Т.Н. _____

Челябинск
2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3–7
ГЛАВА I. МОТИВ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	8–45
1. Происхождение мотива	8–16
1.1. Мотив и сюжет	16–30
1.2. Мотив и лейтмотив	30–38
1.3. Мотив и его функция	37–45
ГЛАВА II. СООТНОШЕНИЕ МОТИВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Э.-Э. ШМИТТА	46-75
2.1. Мотив веры в произведениях Э.-Э. Шмитта	46-66
2.2. Мотив любви в творчестве Э.-Э. Шмитта	66-75
ГЛАВА III. «Оскар и розовая дама» как материал для школьного изучения: познание справедливости и ценности жизни	76-100
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	101-103
БИБЛИОГРАФИЯ	103-114
Приложение 1	115

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Эрика-Эмманюэля Шмитта (род. в 1960) постепенно входит в круг объектов российского литературоведения, но это достаточно медленный процесс. Несмотря на широкую популярность, автор не слишком часто становится предметом исследования для большой науки. Ситуацию отчасти меняют активный интерес и внимание театра и кинорежиссёров к драматургии Э.-Э. Шмитта. Его пьесы играют в различных театрах всего мира, на разных концах Европы, например, комедия «Распутник» была одновременно в 1997 г. поставлена в парижском театре «Монпарнас», берлинском «Шаубюне» [88] и в Львовском театре им. М. Заньковецкой.

Самые известные российские постановки Шмитта это «Оскар и Розовая Дама», поставленный В. Пази в 2004 году, который был символом театрального Петербурга и «Распутник» в жанре театральной мистификации А. Житинкина, в Московском академическом театре сатиры (2008 г.): «В какой бы стране мира я ни встречался с читателями, везде ко мне подходили русские и спрашивали, видел ли я спектакль с Алисой Фрейндлих», — признался писатель [12].

Из последних премьер стоит назвать открытие сезона в Краснодарском молодёжном театре 18 августа 2015 года, на котором была представлена авантюрная мелодрама Э.-Э. Шмитта в двух частях под названием «Миледи» (реж. М. Чумаченко), написанная Шмиттом по мотивам романа А. Дюма «Три мушкетера». По словам самого Шмитта, это авантюра, вечная погоня, неожиданности, предательства, надежды и несдержанные обещания. «Какую бы форму не принял спектакль, – писал – автор, в глубине своей он будет содержать трагедию. Трагедию, достаточно сложную, поскольку А. Дюма, великий писатель, и мир создал сложный, двусмысленный, в котором ни один из персонажей не ведёт себя однозначно, безусловно или даже приемлемо, с точки зрения морали» [95].

Интерес к творчеству писателя повышается и благодаря его относительно недавнему приезду в Санкт-Петербург в ноябре 2014 года на фестиваль, посвящённый его творчеству. Фестиваль организовал Молодежный театр на Фонтанке, чтобы представить зрителям новую пьесу.

Самая известная монография, посвященная творчеству Э.-Э. Шмита во Франции: книга М. Мейер «Эрик-Эммануэль Шмитт, или смена координат» (2004). В России на волне интереса к творчеству Э.-Э. Шмитта появляются: диссертации («Творчество Э.-Э. Шмитта: философия детства», автор А.С. Сорокина), статьи («Пять франков на конфеты» Л.Аннинского, «Тема детства в прозе Э.-Э.Шмитта» Э.Ф.Шафранской, «Творчество Э.-Э. Шмитта в контексте постмодернистских идей» А.С. Сорокиной, «Эпистолярная проза Э.-Э. Шмитта: типология жанровых модификаций» и «Репрезентация автора в эпистолярной прозе Э.-Э. Шмитта» О.О. Ленковой; «Возможные миры в современной французской художественной прозе – на материале произведений Э.-Э. Шмитта», М.И. Логвиненко), интервью с автором и др.

Трудности изучения творчества Шмитта связаны с его «пограничным» положением и в истории литературы, например, А.С. Сорокина относит его к «излёту постмодернизма»: «Творчество Шмитта, – пишет она, – приходится на завершающую стадию развития этого общекультурного течения» [53, с. 3], и в национальной традиции: «Носитель немецкого имени (не сменивший его на французский псевдоним) стал блестящим писателем, чьи французские тексты принесли ему всеевропейскую славу. Что-то есть в его литературном облике от двух великих народов, в нем скрестившихся» [5]. «Все его герои, – пишет переводчик Шмитта Г. Соловьева, – оказались меж двух миров, на пограничной полосе» [52].

Наиболее полное из существующих исследований – диссертация А.С. Сорокиной, в которой подробно рассматривается «Цикл Незримого» с точки зрения представленности в нем детского сознания и детской психологии. Герой Шмитта, пишет автор, неизменно приходят «к разрешению общечеловеческих метафизических проблем» [53]. «Опираясь на

идеи религиозного экзистенциализма и совмещая их с детским гармонизирующим взглядом на мир, – пишет она, – Шмитту удастся развязать гордые узлы человеческого существования» [53]. Ранее об этом же написал Л. Аннинский: «Психологическая задача, которую решает Шмитт, – показать, как природа человека (общечеловеческая природа, укоренившаяся еще до мирового мордобоя) побеждает в людях – вопреки страху и инстинкту самосохранения» [5].

Немалый интерес вызывают и жанровые эксперименты Шмитта, в которых он соединяет прозу и драму, эпистолярные формы с авантюрными, разрушает границы комического и трагического. Так, О.О. Ленькова и М.И. Логвиненко посвящают свои статьи эпистолярности текстов Шмитта. В частности, О.О. Ленькова в статье «Эпистолярная проза Э.-Э. Шмитта: типология жанровых модификаций» подчёркивает собственную весьма вольную жанровую атрибуцию Э.-Э. Шмитта и пишет о том, что его эпистолярные тексты, среди которых она рассматривает «Евангелие от Пилата», «Оскар и розовая дама», «Моя жизнь с Моцартом», отличаются «dramaticite» (драматическим) качеством письма. Взаимодействие их персонажей Л. Аннинский воспринимает как «пронизывающие текст ролевые “поверхности”» [5]. Жанровая природа текстов Эрика-Эмманюэля Шмитта становится объектом внимания исследователей, написанные в диалогах, письмах и т.д. они часто в зависимости от читательского восприятия могут быть восприняты и как проза и как монопьеса.

Второй аспект, который интересует исследователей – это методологическая ориентация Э.-Э. Шмитта и возможность идентифицировать его как постмодерниста (Напр., А.С. Сорокина «Творчество Э.-Э. Шмитта в контексте постмодернистских идей»). Религиозные идеи Шмитта подаются им в экспериментальных повествовательных формах, «Шмитт не слишком занимателен как богослов, но он блестящ и пронзителен как писатель, как рассказчик и психолог» [5].

Однако ни одна из названных работ не представляет целостного анализа его творчества. В связи с этим **актуальность данного исследования** заключается в том, что мы исследуем большой массив текстов Эрика-Эмманюэля Шмитта на предмет выявления в нём наиболее значимых мотивов и лейтмотивов. Вторая причина актуальности нашего исследования связана с её методологией. Классическая методика литературоведения сохраняет свою актуальность, поскольку прямо связана со структурой современных текстов, где мотив едва ли не важнее темы, идеи и т.д.

Методологической основой нашей работы является историческая поэтика в той её части, в которой она исследует понятие «мотив» и предлагает стратегии мотивного анализа. Мы опираемся на работы А.Н. Веселовского, И.В. Силантьева, Б.Н. Путилова, В.Я. Проппа, Б.В. Томашевского, Г.В. Краснова, В.Е. Хализева, А.П.Скафтымова, М.Я. Дымарского и др. На сегодняшний день мотивным анализом занимаются В. Руднев, Б. Гаспаров, чьи работы будут для нас ориентиром. Подробнее о сути и основных аспектах мотивного анализа мы остановимся в I главе.

Цель исследования – построение системы мотивов драматургии Э.-Э. Шмитта.

Задачи, которые нам предстоит решить в связи с этой темой – это, во-первых, представить теорию мотива в её историческом движении и актуальных аспектах;

во-вторых, рассмотреть драматургию Э.-Э. Шмитта в контексте творчества автора;

в-третьих, построить систему мотивов и рассмотреть наиболее важные из них.

При этом мы имеем в виду то, что творчество Э.-Э. Шмитта в русском литературоведении разработано крайне слабо.

Объектом исследования является соотношение повторяющихся мотивов как внутри конкретных текстов, так и на уровне межтекстовых связей. При этом исследуются драматические («Гость», «Миледи», «Отель

двух миров», «Фредерик или Бульвар преступлений», «Распутник», «Тектоника чувств», «Загадочные вариации», «Ночь в Валони» («Последняя ночь Дон-Жуана»)) тексты французского автора, а также привлекается его проза («Оскар и розовая дама», «Мсье Ибрагим и цветы Корана», «Борец сумо, который никак не мог потолстеть», «Евангелие от Пилата»), автобиография (назвать) и тексты интервью.

Предмет исследования – формы реализации и сопряжения основных мотивов творчества Шмитта в его драматургии.

Апробация основных положений исследования осуществлялась посредством:

- участия в 50-ой юбилейной конференции по итогам научной деятельности профессорско-преподавательского состава, научных сотрудников, докторантов, аспирантов и студентов ЧГПУ на 2013 год;

- участия в 52-ой конференции по итогам научно-исследовательской деятельности научно-педагогических работников и обучающихся ЧГПУ за 2015 г.;

- участия в VIII международной научно-практической конференции-фестивале «АРТ-сессия»: «Литература и театр: модели взаимодействия»;

- участия в V всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием «Актуальные вопросы филологической науки XXI века» в 2016 году.

Практическая значимость. Данные исследования могут быть использованы при чтении курсов «Зарубежная литература XX- нач. XXI вв.», «История французской литературы», спецкурса по французской драматургии, а также спецкурсов по искусствоведению и теории драмы.

Структура работы отражает последовательность решения поставленных в ней задач. Диссертация состоит из введения, определяющего актуальность, новизну, цели и задачи исследования, трех глав, заключения, библиографического списка, включающего 97 источников, и приложения.

ГЛАВА I

МОТИВ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ЗАРУБЕЖНОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

1. Происхождение термина

Своему появлению мотив обязан музыке. Термин появился в XVII веке как музыкальный, но скоро прижился в литературоведческом лексиконе, и теоретики немецкого романтизма (начало XIX века) уже активно им пользовались. Многие исследователи возводят его происхождение к французскому слову «motiff», которое, в свою очередь, произошло от латинского «motiv», что означает «подвижный». Однако существует и другая версия происхождения слова, которая, как отмечают учёные этимологи, восходит к латинскому глаголу «moveo», что значит «движение». Многочисленные версии о происхождении термина являются лишним доказательством того, что сам термин в настоящее время имеет множество значений, а его исходное, основное значение поддаётся определению с трудом.

В большинстве случаев это связано с тем, что термин «мотив» имеет и общекультурное, и философское значение, а потому применим в различных областях искусства. В общем значении мотив – это «движущая система, побудительная причина, осознаваемая или неосознаваемая, лежащая в основе выбора действий, поступков человека». В эстетике мотивом называют материал, давший повод к изображению.

В самом широком смысле «мотивом» в литературе считается одна из единиц художественного текста, активно причастная к его теме и концепции. Стоит отметить, что мотив рассматривается по-разному в рамках сравнительно-исторического литературоведения и теоретической поэтики

авторского художественного текста. В последние десятилетия интерес к теоретическому потенциалу термина «мотив» заметно возрос, что, возможно, связано с актуализацией термина «концепт» и необходимостью дифференцировать данные явления. Если термин «концепт» ограничен в употреблении из-за возникающей в разных языках омонимии (французское «le concept» переводится в зависимости от контекста то как «концепт», то как «понятие», немецкое «konzept» имеет значение «план», «основная нить», что не всегда соответствует полноте терминологического значения), это означает, что «мотив» – «термин интернациональный и универсальный», но при этом имеющий свои особенности к каждому виду искусства, и соответственно, роду и жанру литературы.

В литературоведении понятие «мотив» использовалось для характеристики составных частей сюжета еще И.В. Гёте и Ф. Шиллером. В статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797) выделены мотивы пяти видов: «устремляющиеся вперед, которые ускоряют действие»; «отступающие, такие, которые отдаляют действие от его цели»; «замедляющие, которые задерживают ход действия»; «обращенные к прошлому»; «обращенные к будущему, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи».

Однако подлинно научное значение он приобрел после фундаментальных исследований выдающегося русского филолога А.Н. Веселовского (1838–1906). Обладая широчайшей эрудицией и великолепно владея новейшими для того времени методологиями анализа, Веселовский ввёл данный термин в отечественное литературоведение в «Исторической поэтике», в другой своей классической работе «Поэтика сюжетов» называет мотивы простейшими формулами, которые могли создаваться в сходных бытовых условиях у разных первобытных племён независимо друг от друга. Создал стройное учение о зарождении и взаимопроникновениях разных элементов художественного сознания в любых – даже очень несхожих культурах. Веселовский предлагал по мере необходимости абстрагироваться от конкретных форм словесного

творчества, сосредоточившись на фундаментальных моментах сходства (скажем, почему все культуры имеют сказки или лирические песни, и т.д.).

Применив этот метод к исследованию мировых сюжетов, Веселовский предложил вычленять **мотивы** – простейшие, далее не членимые повествовательные единицы (например, представление солнца и луны мужем и женой, ставшее основой для огромного числа мировых сюжетов), и **сюжеты** – темы, «в которых снуются разные положения-мотивы» [6].

Другими словами, сюжет – это причудливая комбинация мотивов, когда те же самые структурные элементы оказываются в разных позициях и разных связях (отсюда и глагол «снуются» – как челноки в ткацкой машине). Бесконечное разнообразие сюжетов ученый предлагал свести к относительно ограниченному числу комбинаций мотивов. «Простейший род мотива, – писал А. Н. Веселовский, – может быть выражен $a + b$: злая старуха не любит красавицу и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлечит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в сюжет» [10].

Теория мотивов оказала огромное влияние на все европейское литературоведение. Русская наука восприняла ее непосредственно – в связи с авторитетом имени Веселовского; западноевропейская – более сложно, через последующие литературные школы, опирающиеся на идеи Веселовского. Прежде всего, это формальная школа, развившая и в чем-то даже абсолютизовавшая теорию Веселовского. Кроме того, огромное влияние на западноевропейское литературоведение оказали идеи русского фольклориста В. Я. Проппа (1895–1970), воспринявшего и творчески переосмыслившего традицию теории мотивов [20]. На этом построены знаменитые исследования Проппа: «Морфология сказки», и «Исторические корни волшебной сказки», оказавшие большое влияние на мировую науку.

Сегодня в мире существует огромное количество литературы, посвященное теории мотива. Здесь много своих нюансов и тонкостей. Например,

дискуссионным является вопрос о «неразложимости» мотива. В. Я. Пропп считал этот тезис А. Н. Веселовского неточным, ведь любой мотив можно «разбить» (скажем, пример Веселовского со злой старухой и красавицей не является неразложимым – старуха может быть мачехой, а может злой королевой; красавица может быть падчерицей, а может соперницей – и т.д.). Поэтому Пропп предпочитал термин **функция** как более точный, во всяком случае, для древних сюжетов: запрет, нарушение, дарение и т.д. Однако, как позднее показал К. Леви-Стросс, и функция тоже не является абсолютно неразложимой [27]. Очевидно, надо иметь в виду, что мотив как таковой не вычленяется в «чистом виде», он всегда облекается конкретным содержанием, а «чистый» мотив – такая же теоретическая абстракция, как, например, «человек вообще». Мы никогда не опишем «человека вообще» (ведь он всегда имеет определенный пол, возраст, национальность и т.д.), но это не означает, что человека не существует.

Вообще абсолютизация абстрактных схем, чем порой грешили теоретики формализма, – вещь коварная. В свое время замечательный филолог В. М. Жирмунский заметил, что с точки зрения «чистых схем» сюжет «Евгения Онегина» аналогичен сюжету басни о журавле и цапле: «А любит Б, Б не любит А: когда же Б полюбил А, то А уже не любит Б» [30] В то же время, замечает исследователь, «для художественного впечатления «Евгения Онегина» это сродство с басней является весьма второстепенным» [37]. В связи с этим нельзя пренебрегать «тематическим наполнением сюжетной схемы» [36].

В то же время умелое использование методики анализа мотивов позволяет филологу увидеть неочевидные переключки самых разнородных сюжетов. Что, например, объединяет пушкинские «Сказку о золотом петушке», драматическую сценку «Каменный гость», поэму «Медный всадник» и стихотворение «Памятник»? Кажется, между этими произведениями нет ничего общего, их сюжеты совершенно различны. Однако задавший такой вопрос Р. О. Якобсон [40, 46] увидел неожиданную общность мотива: герой живет, пока не «оживает» статуя, но ожившая статуя влечет за собой смерть

героя. Этот мотив преследует Пушкина постоянно, из произведения в произведение. Якобсон создал одно из самых блестящих исследований поэтики Пушкина. Именно эта способность отвлечься от конкретики, увидеть общее в разном, неожиданно сформулировать проблему является сильной стороной данной методики.

Включение понятие мотива в теорию сюжета совершило подлинный переворот в фольклористике. Оказалось, что разные сказки и мифы часто имеют однотипные структуры [45].

Разработка теории мотива позволила сделать более строгим и точным анализ отношений различных элементов в структуре сюжета, сама методология сюжетного анализа обрела научную четкость и доказательность [55].

Неоценима роль анализа мотивов при исследовании различного рода литературных влияний, традиций. В качестве примера можно привести исследование Вяч. Вс. Иванова «Темы и мотивы Востока в поэзии Запада», где автор показывает не только существование «восточных» мотивов в западноевропейской поэзии, но и их трансформацию в другой (европейской) культуре [56].

Конечно, ясное понимание значения и возможностей анализа системы мотивов приходит со временем. Может быть, не стоит сейчас сразу пытаться заглянуть «и туда, и сюда», чтобы полнее представить себе потенциал этой методологии. Важно понять, что анализировать сюжет можно с разных позиций и что эти методики не отменяют, а дополняют друг друга.

Анализ системы и структуры мотивов *авторского* художественного текста – весьма популярный и продуктивный путь современных теоретиков и историков литературы. Вместе с тем, при кажущейся близости понятийного поля и задач исследования, ученые используют различные теоретические предпосылки, что приводит к различным формам осмысления роли мотива в художественном произведении.

Большинство отечественных ученых стремятся развивать традиции, заложенные А.Н.Веселовским в фольклористике и сравнительно-историческом литературоведении. Так, мотив и мотивные группы (Веселовский), функции (Пропп), мотивы как ситуационные обобщения (Бем) и пр. оказываются тем устойчивым репертуаром литературной памяти, «памяти жанра», который наследуется новейшей литературой, проникает с традицией в авторское творчество и, несомненно, диктует ему свои законы.

«Например, мотив сознательной гибели героя из-за женщины проходит через многие произведения XIX-XX вв. Самоубийство Вертера в романе «Страдания молодого Вертера» Гете, гибель Владимира Ленского в романе Пушкина «Евгений Онегин», смерть Ромашова в романе Куприна «Поединок». По-видимому, этот мотив можно рассматривать как трансформацию выделенного Веселовским в поэтическом творчестве глубокой древности мотива: бой за невесту» [72].

Более того, в соответствии с сюжетогенной функцией мотива, фаустовский мотив, к примеру, диктует сюжет «Манфреда» Байрона или «Доктора Фаустуса» Т.Манна. Еще раз вспомним, что, согласно Веселовскому, писатель мыслит устойчивыми мотивами.

Сознательность процесса творческого «воспроизведения» традиционных мотивов остаётся открытым вопросом. Но фундаментальное исследование Е.Мелетинского «Поэтика мифа», в последних главах которого автор обращается к выдающимся образцам литературы XX века и рассматривает мифологические мотивы и лейтмотивы в романах Дж. Джойса, Т. Манна, Ф. Кафки, весьма убедительно демонстрирует правомочность подобного подхода. Исследователь, к примеру, говорит о теме «отцовства», мотиве «священной свадьбы богини», мотивах, связанных с культом умирающего и воскресающего бога, символических мотивах возвращения странника (*Одиссей, блудный сын, моряк, Летучий Голландец, Синдбад-Мореход и пр.*)

Классическими признаны работы Т. Циолковски, среди которых «Varieties of literary thematic» (1983). В одной из глав исследователь обращается к мотиву говорящей собаки (Сервантес, Гофман, Гоголь), в другой к мотиву зубов (Манн, Кестлер, Грин, Грасс), подключая к анализу огромный объем литературно-художественных и культурно-философских связей, включающих библейские и фольклорные мотивы.

Любопытно исследование Е. Яблокова «Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача»)» (2002). К примеру, рассматривая рассказ «Полотенце с петухом», ученый выявляет трансформацию архаических фольклорных инициационных мотивов, таких как: мотивы двойничества; мотив катабазиса – путешествия героя в потусторонний, загробный мир; мотив брачной ночи; мотив смерти и воскрешения. Данные ключевые мотивы обыгрываются рядом символических фольклорных образов (петушиная символика, символика красного).

Однако следует подчеркнуть, что за исключением сознательно обыгрываемых автором традиционных мотивов (например, как это делает Дж. Джойс в «Улиссе» или Т. Манн в «Волшебной горе») речь здесь, как правило, идет о *мотиве как о феномене генетически надындивидуального*, почти архетипического свойства.

По-другому подходят к вопросу генезиса мотивов ученые, близкие к психологической, психоаналитической и феноменологической школам. Источник мотивов – *уникальное авторское сознание (или бессознательное)*.

Еще В. Дильтей в своем труде «Переживания и творчество» (1906) связывает с мотивом повторяющийся комплекс идей и эмоций автора.

Большой вклад в разработку данной концепции мотива был сделан французскими учеными (Poulet, Richard, Starobinski), которые стремились «проникнуть в мир сознания автора» во всех прихотливых связях образов и идей. Авторская идейно-художественная концепция выражена уникальными повторяющимися мотивами – образами, «материализованными» в тех формах, которые «предпочел» художник (зеркала, огонь, маска, колодец,

завеса и т.д.), пространственных очертаниях (дорога, граница, загробный мир и др.), особой комбинацией связей эмоционального и психологического порядка.

Таким образом, обратив внимание на связь мотивов, критик способен постичь смысл индивидуального авторского репертуара метафор, распознать уникальную логику авторского воображения, обращаясь преимущественно к лексическому слою текста. Причем особо значимые тематические блоки возникают более отчетливо или представлены в разнообразных оппозициях.

Предпочтение отдается лексике, но критики данного направления идут дальше: индивидуальный опыт автора никогда не устраняется из анализа мотивов. Отношение между языком образов и миром опыта автора формирует саму художественную и эстетическую связность мира произведения. Личный ландшафт сознания писателя, выраженный в безотчетно повторяемых мотивах, дарует нерушимую целостность авторского художественного мира.

Весьма любопытны в этом отношении и психоаналитические исследования французских критиков (Bachelard G., Mauron Ch., Weber J.). К примеру, Ш. Морон выявляет во всем корпусе произведений того или иного автора продуктивные лексические блоки, которые помогают сформулировать представления о тематическом единстве и специфических художественных коллизиях, формирующих «личный миф» автора. А психоаналитик Вебер, наблюдая за навязчивыми лексическими повторами, делает вывод о бессознательных психологических травмах, каждый раз отражающихся в произведениях автора. Совершенно очевидно, что при создании словаря писательских мотивов, редкий исследователь уйдет от обозначенной выше необходимости вычитывать объемный биографический, психологический, психоаналитический потенциал частотного мотива.

Таким образом, вопрос о генезисе мотивов в авторском творчестве решается по-разному. Можно говорить о мотиве как своего рода «памяти жанра», архетипическом, *надиндивидуальном начале*, наследуемом

литературой и творцом, и о мотиве, генетически связанном с индивидуальным опытом, особенностями воображения художника. Возможно и объединение данных тенденций (в ряде работ Е.Яблокова, Е.Мелетинского, Т. Циолковский др.).

1.1. Мотив и сюжет

Мотив – одна из единиц художественного текста, активно причастная его теме и концепции. Как мы говорили ранее, мотив рассматривается по-разному в рамках сравнительно-исторического литературоведения и теоретической поэтики авторского художественного текста. Из-за возрастающего интереса к термину, происходят некоторые заблуждения при его использовании. Даже широко распространенные словосочетания весьма удалены друг от друга семантически: «*мотив творчества*» (темы); «*фольклорный мотив*» (простейшая повествовательная формула); «*лирический мотив*» (повторяющийся комплекс чувств и идей); «*мотивная структура*» (концептуально значимая конструктивная связь повторяемых и варьируемых элементов текста, сообщающая ему неповторимую поэтику).

Таким образом, обращаясь к одному из самых продуктивных путей исследования литературного текста, следует помнить о различных путях трактовки феномена *мотив*.

Говоря, к примеру, о мотивах *блудного сына*, *договора с дьяволом* или *роковой женщины* в том или ином художественном тексте, мы помещаем себя в систему координат сравнительно-исторического литературоведения, развивающего теорию мотива с опорой на достижения выдающихся фольклористов. В этом контексте мотив рассматривается как феномен *трансисторический*, то есть присутствующий в текстах разных народов, разных исторических эпох в том или ином трансформированном виде

(инвариант – варианты) и в сочетаниях с другими мотивами. Сам мотив не является актом творчества, лишь комбинации мотивов указывают на их творческую перестройку в тексте.

А.Н. Веселовский в своей работе называет мотивы простейшими формулами, которые могли создаваться в сходных бытовых условиях у разных первобытных племен независимо друг от друга.

Именно в мотиве он видит формулу событийную, таким образом связывая мотив и сюжет (в терм. формалистов фабулу).

Сюжет и мотив являются одними из самых сложных для определения научных понятий в силу неоднозначной их трактовки на разных этапах развития литературоведения как отечественного, так и зарубежного. Кроме того, их анализ зависит также от того литературного материала, на примере которого они рассматриваются. Сюжет в наиболее общем его понимании – это отражение динамики действительности в форме разворачивающегося в произведении действия, в форме внутренне связанных, причинно обусловленных поступков персонажей, событий, составляющих законченное целое [41, стб. 140-151]. Мотивы являются как раз теми звеньями, которые составляют сюжет. Это минимальные компоненты художественного произведения, неразложимые элементы содержания. Иными словами, сюжет предстает как комплекс мотивов. Эта трактовка восходит к работам А.Н. Веселовского. Известны его выводы о том, что сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в формах бытовой действительности [11, с. 495], а мотивы – это элементарные, простейшие схемы, единицы, из которых состоят мифы, сказки и произведения индивидуального творчества. И те и другие являются лишь формами для выражения изменяющегося содержания. Но ученый отмечает между ними существенную разницу: мотивы – простые и устойчивые образования, а сюжеты – сложные и варьирующиеся. Устойчивость мотива определяется его формульностью [11, с. 494], так как, напомним ещё раз, по мнению А.Н. Веселовского, любой простейший мотив

может быть выражен формулой $a+b$, каждая часть которой может меняться или дополняться, образуя сюжет. Таким образом, сюжет отличается сознательностью своего построения.

И автор, поэт, по представлению А.Н. Веселовского, вследствие этого только пользуется определенным словарем типических образов-символов, мотивов и стилистических средств. Он может только развивать уже известные ему сюжетные ситуации или комбинировать мотивы. Признаки общности и повторяемости сопутствуют сюжету и мотиву на всем протяжении развития словесного творчества. И что немаловажно, эти признаки характерны для мифов, сказок и литературы всех народов. Если сюжеты, как более сложные образования, могут заимствоваться, то появление тождественных мотивов у разных народов обусловлено единством психологических условий на первых стадиях человеческого развития.

Такого же мнения о генезисе мотивов придерживалась О.М. Фрейденберг. Однако её определение сущности исследуемых понятий во многом отличается от представлений А.Н. Веселовского. В своей статье «Система литературного сюжета» [67] она пишет о зависимости одного явления от другого «без поруки взаимности», то есть без обратной зависимости, например, как созидание и рождение, фактор и факт. Одно явление обуславливает другое, но не наоборот. Созидание и фактор – основание рождения и факта, но могут существовать и сами по себе. То же самое происходит с представлением и сюжетом. Сюжет является сжатым конспектом представления, то есть не может существовать без заключенного в нём комплекса представлений. Он является материализацией заложенного в нём идеального содержания (представления) и генетически связан с другими формами представления, например со словом, образом, действительностью. Отсюда, по О.М. Фрейденберг, литературный сюжет – это словесное выражение образных представлений. А.Н. Веселовский также говорил об образности сюжета, но О.М. Фрейденберг уточняет свою формулировку. Если в основе образности мотива у А.Н. Веселовского лежали «акты

человеческой жизни», то есть события, действия, то у О.М. Фрейденберг построение сюжета определяет образ, персонаж: «...герой делает только то, что семантически сам означает»[66,с.233] Таким образом, она считает ключевыми идею тождественности сюжета, мотива и героя и вывод об их общем генезисе: «Сюжет – это система развёрнутых в словесное действие метафор; суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа» [66,с. 233]. Образ в структуре мифа определял последовательность происходящих с ним действий. Учёная, таким образом, представила другой путь научного исследования – от героя к мотиву и сюжету, в то время как до этого акцент ставился почти исключительно на сюжете, в котором как раз персонажи и могли свободно варьироваться, выполняя одно и то же действие. А.Н. Веселовский и О.М. Фрейденберг представляют два подхода к изучению мотива и сюжета: структурный и семантический. Структурный подход был блестяще развит В.Я. Проппом в его уникальном труде «Морфология волшебной сказки», где он пересматривает понятие мотива, который, по его мнению, вовсе не является одночленным, а состоит из частей, которые могут замещаться другими. Например, мотив «змей похищает дочь царя» разлагается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьироваться. Так Пропп приходит к понятию функций, называя именно их устойчивыми и повторяющимися элементами сказочного сюжета. Таких функций он насчитывает ограниченное количество, героев в сказках несравнимо больше. Свойства и функции одних героев переходят к другим, но остаются неизменными. Его подход не только позволяет увидеть типическое и повторяющееся в структуре сказок, но и доказывает стабильность мотивов как материала сюжетостроения, их количественную ограниченность. Кроме того, он сделал вывод о том, что формирование мотивов происходило, видимо, на очень древних ступенях развития человеческого мышления и примерно в одинаковых условиях у разных народов, чем и объясняется сходство построения сказок многих стран мира.

Но в рассуждениях В. Проппа также есть противоречия. Одна и та же функция у него может относиться к разным классификациям функций и одна и та же функция может иметь множество подвидов. В противовес понятию функции В.Я. Проппа известный французский философ, этнограф К. Леви-Стросс акцентирует внимание на мифеме, которую он называет «функцией в квадрате», и на роли медиатора, то есть персонажа-посредника, который снимает противоречие при анализе мифа или сказки, имея противоположные функции или обуславливая мотивировку событий. Мифема является структурной единицей мотива. Она также сочетает в себе субъект и предикат, как и у В.Я. Проппа, но в её формуле есть тот самый медиатор, который примиряет противоположное в структуре мифа. И положительное, и отрицательное действие может совершаться одним героем. В этом случае такая трактовка мотивных единиц мифа возвращает нас к взглядам О.М. Фрейденберг, концентрировавшей внимание, прежде всего, на образе. Здесь происходит синтез или взаимодополнение данных подходов (структурного и семантического).

Один из последователей В.Я. Проппа за рубежом, американский ученый А. Дандес [14] высказал несколько отличный от предыдущих исследователей взгляд на проблему мотива и функции. То, что В. Пропп обозначил как функцию, у А. Дандеса соответствует мотифеме, в которой объединяются значения мотива и алломотива как варианта или конкретной реализации мотива. Примером мотифемы могут быть «запрет», «нарушение», «недостача». Другие американские исследователи – П. Маранда и Э. Кёнгас-Маранда – в своей статье «Структурные модели в фольклоре» [3] включили мотифему, наряду с типами, мотивом, мифемой, а также термой, в перечень структурных сюжетобразующих единиц фольклора. Они ставят перед собой задачу выделить «фонемы» для сюжетов, подразумевая под ними термы и функции. Термы – это символы, функции – роли, опирающиеся на символы. Термы вариантны, функции константны, так что термы одного текста могут быть заменены термами другого, если их функция одинакова. Термы и

функции в данном случае соотносятся как фактор и факт или как представление и мотив у О.М. Фрейденберг, так как функции не существуют без термов, а термы без функций всего лишь странствующие элементы.

Концепция американских ученых, в частности А. Дандеса, сходна с разработками Е.М. Мелетинского. Он также понимает мотив как функциональное единство инвариантного и вариантного начал. Уподобляя структуру мотива структуре предложения, он рассматривает мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие [39].

В связи со сказанным можно отчетливо увидеть тенденцию к формализации и структурализации уже не сюжета, но мотива, понятие которого разрабатывалось и уточнялось настолько, что стало практически малоупотребимо, так как ему на смену пришли более точные, детально изученные термины и понятия. Однако в основе своей они также тяготеют к двух- или трёхчленной модели. Мифема, мотивема или терм и функция – это синтез образа и действия и зачастую противодействия, выполняющегося тем же самым героем. Выделять в качестве сюжетобразующей единицы только действие (функцию) или только образ (персонаж) оказалось непродуктивным.

Этот вывод схож с мыслью Б.И. Ярхо: он определяет мотив как «образ в действии (или состоянии)» [97]. Для ученого это прежде всего некое произвольное деление сюжета по тематическому принципу, что приводит к отрицанию реального существования мотива: «Ясно, что мотив не есть реальная часть сюжета, а рабочий термин, служащий для сравнения сюжетов между собой» [97]. Мотив, таким образом, приобретает более общий, отвлеченный характер.

Позже ученые пришли к проблеме соотношения инвариантного значения мотива и множественности его конкретных фабульных вариантов, что приводит к различению мотива в сюжете произведения на двух уровнях, соответственно чему выделяется «мотив схематический» и «мотив реальный». Первый соотносится с инвариантной «сюжетной схемой»,

которую составляют «отношения–действия». Такое понимание мотива получило название дихотомической (дуалистической) концепции, или теории, которая окончательно оформилась в конце прошлого века. Она позволяет строго отделить инвариант мотива от его фабульных вариантов.

Таким образом, именно мотив как «устойчивое образование» становится универсальной единицей анализа сюжетного построения любого произведения.

Это видно и в тематической трактовке мотива, и в теории лейтмотивов Б.М. Гаспарова. Тематическая трактовка мотива восходит к фольклористике рубежа XIX–XX вв., исследованиям финской фольклорной школы, идеям А.Н. Веселовского, которые перерабатывали Б.В. Томашевский и В.Б. Шкловский. Первый изучает мотив как тему неразложимой части произведения и как исторически неразложимое целое. Другими словами, тема неразложимой части произведения и есть мотив, так что каждое предложение обладает мотивом, который в соотношении с теорией актуального членения предложения является синтезом темы и ремы, то есть того, о чем говорится, и того нового, что говорящий сообщает о теме. Как исторически неразложимое целое мотив – это тематическое единство, встречающееся в разных произведениях и целиком переходящее из одного сюжетного построения в другое.

Б.М. Гаспаров занимался мотивным анализом на уровне интертекста. Он обосновывал принцип лейтмотивного построения произведения. За единицу анализа брались мотивы, основным свойством которых является способность повторяться, варьироваться в тексте, переплетаясь с другими мотивами, создавая особую поэтику произведения. Текст становился сеткой смыслов и в то же время сеткой мотивов, обеспечивавших смысловые связи текста. Однако несколько по-иному теория мотива и сюжета представлена у учёных фольклористов, в частности С.Ю. Неклюдова [43]. Он подчеркивает, что определение мотива как точного инструмента научного анализа является в последнее время большой проблемой в силу многозначности термина. Ведь

сюжет уже не определяется простой суммой мотивов, так как мотивы не одночленны, кроме того, они могут быть неоднозначны и неравноценны. Есть мотивы, связанные с действием, есть мотивы, зависящие от персонажа, деятеля, а также мотивы-эпизоды. Однако и такая классификация, по мнению С.Ю. Неклюдова, не является оптимальной, так как не может охватить все случаи употребления мотивов, все их разновидности, поэтому он приходит к выделению двух уровней семантики в мотиве: поверхностного и глубинного. Поверхностный уровень – уровень реализации мотива в конкретном сюжете. При этом его значение может быть частичным или присутствовать как бы во «внутренней форме». Глубинный уровень – мотив во всей совокупности его значений. С.Ю. Неклюдов делает вывод, что мотив на этом глубинном уровне должен быть связан с древним, мифологическим мышлением, представлением. Эти представления составляют некий универсум, общечеловеческий в своей основе. Такие мифологические мотивы с закрепленными в них представлениями, по мнению учёного, могут отражать генеральные идеи, например, о космосе и хаосе, о жизни и смерти. В таком понимании они приближаются к архетипу. Таким образом, С.Ю. Неклюдов считает фольклорные мотивы воплощением нескольких инвариантных мотивов, связанных с мифологическим мышлением, которые становятся ключевыми для всего сюжета и произведения в целом. В таких мотивах так или иначе задано развитие сюжета, разрастание его и осложнение другими мотивами, усложнение в целом. Мотив является определенным «семантическим сгущением» и обладает высокой продуктивностью мотиво- и сюжетообразования, способностью к саморазвитию. Подобная диахроническая трактовка сущности мотива, по сути, была и у О.М. Фрейденберг, которая указывала на связь мотива и представления, находящегося в его основе и способного к многократному воплощению в отдельном конкретном сюжете.

Б.Н. Путилов, известный ученый-фольклорист, занимавшийся много лет проблемой сюжета в устном народном творчестве, резюмирует взгляды

своих предшественников и делает вывод о том, что мотив, обладая собственной значимостью, создает также некое семантическое поле, значение которого не реализуется в отдельном изолированном тексте, а выявляется через знание парадигмы этого мотива (то есть системы вариантов форм этого мотива), как например, сборы в дорогу, в путешествие героя соотносятся не только с прощанием и проводами, но и с возможным предупреждением, предсказанием судьбы, реакцией героя на это. Мотив задает «пучок мотивов». А собственное функциональное его значение появляется при сопоставлении с другими мотивами сюжета.

Б.Н. Путилов исследовал и категорию сюжета. Интересно, что он определил сюжет не как сумму константных мотивов, а как некое целостное единство, должное рассматриваться как таковое. Сюжет, как и мотив, может варьироваться и так же способен к постоянному воспроизведению – через переосмысление и трансформацию мотивов, входящих в него. Дело в том, что фольклорное творчество стремится к «исчерпанности» сюжета. И основное качество сюжета в фольклоре – вариативность – разнообразным осуществлениям заложенных в замысле вероятностных возможностей [48,с. 217]. Главная идея вариативности в целом – идея обнаружения в традиции максимума скрытых возможностей [48,с. 211]. С вариативностью связано и определение инварианта как устойчивой структуры. Допустим, есть определенная совокупность текстов, при ее тщательном изучении между текстами выстраиваются парадигматические отношения (или «положительные» связи между вариантами). На их основе конструируется инвариант. Он не имеет художественного содержания, но является четкой структурой этого содержания. Инвариант также можно определить как «замысел, осуществленный в парадигме» [48,с. 210]. Но замысел «заряжен» идеей, а инвариант более формален, связан исключительно с содержательными моментами. При анализе текстов инвариант является операционной категорией. Сюжет прочитывается только через парадигму,

только через инвариант можно понять его глубинный смысл, совокупность исходящих отсюда значений, идущие от него структурные связи.

Таким образом, произведения определяются по общему типу сюжета и мотива как основы их вариативности. Сюжет стремится к обнаружению всех своих скрытых возможностей. Сюжет обнаруживает свой глубинный смысл только через парадигму сюжетов. Эта мысль имеет своё рациональное зерно, особенно при исследовании эпических произведений. Действительно, без сопоставления с произведениями, где есть схожие мотивы и даже сюжеты, без изучения связей с эпической традицией трудно делать какие-либо обоснованные и достоверные выводы об анализируемом тексте. Однако не всегда на помощь может прийти вычленение инварианта данного произведения, особенно это касается не фольклорного, а индивидуального творчества, а также эпических произведений, уже зафиксированных письменно. Если только заимствованием или варьированием – то есть, по определению С.Ю. Неклюдова, на поверхностном уровне – это объяснить нельзя, то нужно обратиться к глубинному представлению, древнему значению, которое, по мнению С.Ю. Неклюдова и О.М. Фрейденаберг, заложено в каждом мотиве. Этому понятию в большей степени соответствует уже использующийся как литературоведческий термин «архетип», или извечно существующая, постоянно повторяющаяся на разных этапах истории человечества схема, обретающая каждый раз новое содержание. Уже К.Г. Юнг обращал внимание на функционирование архетипа тени (или трикстера) в литературных произведениях. Его последователи и ученые-литературоведы пошли дальше, разработав схему «мономифа» в мифе и сказке и проработав отдельные архетипы-образы (архетип героя, его антагониста, трикстера) и архетипы-действия (архетип мести) в художественном индивидуальном творчестве.

Вышеизложенные взгляды и мнения позволяют увидеть одну или несколько из сторон понятий мотива и сюжета. При всём многообразии сюжетов они ограничены и внутренне зависимы от немногочисленных

мотивов (как совокупности действий и образов). Эти мотивы, связанные с древнейшими представлениями о форме человеческого бытия, мифологического осознания мира, преобразуют данный им словесный материал, наполняя его значениями, идущими из их идеального, идейного потенциала. В такой своей интерпретации они соответствуют архетипу. И, скорее всего, именно в своей совокупности эти теории могут дать полную картину того, что представляют собой мотив и сюжет как термины и инструменты научного анализа.

Трансгисторический инвариантный статус мотива вызвал интерес исследователей к его *структуре*.

Первыми обращаются к *семантической структуре* мотива А.Л.Бем (1919) и А.И.Белецкий (1923), которые предпринимают опыт определения *инвариантного начала* мотива и тех дифференциальных признаков, которые семантически *варьируют* данный мотив, или «мотив схематический» и «мотив реальный». Так, обращаясь к мотиву *любовь чужеземки к пленнику*, Бем выявляет в «Кавказском пленнике» Пушкина, Лермонтова и «Атале» Шатобриана данный инвариантный мотив и его семантические варианты: у Пушкина любовь без взаимности, освобождение удачное, смерть героини; у Лермонова любовь без взаимности, освобождение неудачное, смерть героини и героя; у Шатобриана любовь взаимная, освобождение удачное.

В.Я. Пропп обращается к мотиву с иной позиции. Его также интересует инвариантная модель мотива, но не с точки зрения семантического анализа, а с позиции *функционирования* элементов мотива. Так, мотив *змей похищает дочь царя*, по Проппу, разлагается «на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. Змей может быть заменен Кащеем, вихрем, чертом, соколом, колдуном. Похищение может быть заменено вампиризмом и различными поступками, которыми в сказке достигается исчезновение. Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменен царским сыном, крестьянином, попом» [47]. Таким образом, Пропп обращается к инвариантной модели мотива, которая напрямую

связывается им с *функцией действующего лица*. На материале 100 волшебных сказок из сборника А.Н.Афанасьева «Русские народные сказки» В.Пропп выделяет 31 функцию действующих лиц сказок (например, *запрет, отлучка, нарушение и др.*) и всего 7 типов персонажей (*вредитель, даритель, помощник, искомый персонаж, отправитель, герой, ложный герой*).

Развитие идей, связанных с существованием инвариантного мотива (схемы) и его конкретных фабульных вариантов весьма популярно как в отечественной, так и в зарубежной фольклористике и литературоведении.

В западном литературоведении (особенно в Германии, Франции и США) с 30-х гг. XX века активно развивалась так называемая тематическая критика, среди задач которой составление масштабных словарей тем и мотивов литературы от античности до нового времени.

Классические исследования E.Frenzel “Stoff der Weltliteratur” (1962), “Motive der Weltliteratur” (1976) определяют мотив как ситуационный элемент, связанный с содержанием текста и приобретающий конкретную реализацию в контексте, то выступая как главный, то как сопутствующий, то в качестве орнаментального. Среди огромного множества мотивов, попавших в словарь Frenzel, *амазонка, двойник, отшельник, инцест, искусственный человек, конфликт отца и сына и др.* Среди авторитетных источников - шеститомник S.Thompson “Motif-Index of Folk Literature», закрепивший за мотивом понимание некой общечеловеческой универсалии (инвариант), выраженной в характеристике персонажа, действия, обстоятельств и закрепленной в изустной или литературной традиции.

По существу, развивает идею инварианта и вариантов мотива и известный французский исследователь R. Trousson “Un probleme de literature comparee: Les etudes de themes. Essai de methologie” (1965). Инвариантными мотивами станут, к примеру, *вражда братьев* или *мотив брошенной женщины*. Несмотря на терминологические расхождения, Thompson, Trousson, а также Panofsky и Zumthor выявляют инвариант и варианты

мотивов, называя инвариантный мотив – *motif, types-cadre, frame-type, topoi, argument*.

При этом часто речь идет и об архетипических, и о частотных мотивах, связанных с современным культурным контекстом. Так, весьма любопытно, что *Dictionary of literary themes and motives* (ed. J.-Ch. Seigneuret) (1988) в алфавитном порядке дает список следующих тем и мотивов: *юность, загробная жизнь, алхимия, отчуждение, амазонки, андрогин, антигерой, апокалипсис, Аркадия, медведь, лабиринт, бабочки, кино, антисемитизм, финансист, хиппи, роботы и компьютеры и т.д.*

Множество работ посвящено развитию того или иного мотива в литературе и фольклоре (*мотивы: Летучий голландец, Улисс, Дон Жуан, Элоиза и Абельяр, Св. Георгий и т.д.*)

Путилов Б.Н. развивает линию, данную и Веселовским, и Проппом. Ученый отмечает: «мотив есть не только элемент, слагаемое, конструирующее сюжет. В известном смысле эпический *мотив программирует и обуславливает сюжетное развитие*. В мотиве так или иначе задано это развитие. Мотив обладает моделирующими качествами». (Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент). Таким образом, мотивы, часто выступающие в связках друг с другом, «программируют» интригу, сюжетное развитие, становятся *сюжетогенными*.

Левингтон Г.А., Путилов Б.Н. и Мелетинский Е.М., Силантьев И.В., каждый по-своему, указывают на сюжетогенную природу мотива.

Таким образом, особо выделяется *предикативность* мотива – способность двигать сюжет (первоначально, мотив от ит. *moveo* - двигать). «...как предикат, развертывая сообщение, «продвигает» речь в целом, так и мотив «продвигает» повествование, определяя перспективу событийного развития действия.» [49].

Событийность сюжета непосредственно связана с концепцией героя, отсюда правомочность и продуктивность исследований, трактующих тот или иной тип героя в комплексе мотивов.

«Литература нового времени, выходящая из сферы рефлексивной риторики и устанавливающая принципиально иное отношение между моментами традиции и новации, вместе с тем далеко не всегда разрывает характерные тематико-семантические связи героя и мотива. Так, своими мотивными комплексами окружены герои сентиментализма [58] , романтизма, и даже реализма (ср. характерные фигуры «маленького человека», «бедного студента», «купца-самодура» и др.) [50].

Как мы знаем, существуют самые разнообразные классификации мотивов, вспомним и обозначим некоторые из «типов» мотивов: мифологический (Веселовский, Мелетинский); мотив-ситуация (Путилов, Frenzel); мотив-действие (Путилов, Trousson); мотив-образ (квази-мотив) (Неклюдов); мотив-характеристика (Путилов, Trousson, Thompson); мотив-тип (Frenzel); мотив-пейзаж (Frenzel); пространственный мотив (Frenzel, Бахтин); психологический мотив (Frenzel) и др.

Большое количество исследований посвященных специфике и продуктивности мотивов в тот или иной исторический период (историческая поэтика). Например, часто цитируемая работа E.R.Curtius “European Literature and the Latin Middle Ages” (1953), построена по принципу анализа ключевых тем и мотивов эпохи средневековья, среди которых, к примеру, *перевернутый мир, мальчик и старик, старуха и девушка и т.д.*

Ярким примером анализа мифологических мотивов и их трансформаций является монография Б. Гаспарова «Поэтика «Слова о полку Игореве» (2000), в которой ученый обращается к разнообразным мотивам земледельческого цикла (*сев-жатва, дождь, гроза, мотив парения-веяния и др.*); мотивам, связанным с солнечной символикой (*затмение, закат-заря и др.*); пространственным мотивам; библейским и языческим мотивам (*гибель и воскресение*) и др. При этом Б. Гаспаров далёк от схоластической каталогизации мотивов и рассматривает «Слово» как целостную художественную структуру.

Подводя итог, отметим, что мотив почти во всех вышеуказанных случаях мыслится как феномен, позволяющий увидеть историческую поэтику литературных и фольклорных жанров и форм в целом. Упор делается на *систематике* и анализе феномена в определенном отрыве от самостоятельной художественной и эстетической целостности конкретного (авторского) текста.

1.2. Мотив и лейтмотив

Возникновение понятия «лейтмотив» именно в сфере музыки (где он очевиден в музыкальной фразе, его можно «прочитать» с нотной страницы, уловить на слух) обогащает литературоведческий смысл термина, поскольку аналогия с функционированием лейтмотива в музыкальном пространстве облегчает понимание природы этого явления в литературном тексте. Понятие «лейтмотив» связано с творчеством Р. Вагнера. Композитор начинает с объединения в тоне всех лейтмотивов, а затем на протяжении своей тетралогии он активизирует их поодиночке, причем каждый из этих лейтмотивов, сливаясь с другими, образует «бесконечную мелодию». Вагнер использует своеобразное «плетение» лейтмотивов, которое и обеспечивает общую стройность его гигантского произведения. Если с такой точки зрения рассматривать вагнеровскую музыкальную технику, то получается, что специфический образ «музыкальной драмы» оказывается одновременно и музыкальным, и поэтическим, то есть музыка порождает максимально «цельную форму». Таким образом, лейтмотивная структура воспринимается не как какая-то определенная часть, фрагмент структуры, но как сама эта структура музыкальной драмы в целом.

При переносе понятия «лейтмотив» из музыки в сферу литературы выявляется суть словесного лейтмотива – обладать структурирующими и

ритмизирующими функциями (подобно лейтмотивному тону в музыке) в виде определенного значения слова, появляющегося на различных речевых уровнях, часто в виде легких намеков, повторов, но всегда эксплицированных в текст (то есть манифестированных в тексте).

В ходе анализа трудов многих ученых установлены границы термина «лейтмотив»: это повторяющийся элемент поэтики произведения, отличающийся смысловой значимостью.

«Словесный лейтмотив» – это повторяющийся элемент поэтики произведения (текстуальный эквивалент, языковая манифестация), который отличается смысловой значимостью и характеризуется смысловым приращением в маркированном фрагменте текста.

Итак, гарантом появления такого текстуального эквивалента, как лейтмотив, оказывается маркированность.

Очевидно, что здесь возникает проблема с понятием «экспликации» - «импликации» словесных лейтмотивов. На первый взгляд, словесный лейтмотив должен быть обязательно эксплицирован в тексте. Об этом говорит само понятие «языковой манифестации», включенное в дефиницию. Однако возможности выражения концепта в языке безграничны. Одно и то же концептуальное понятие может быть выражено по принципу тезауруса – «дескриптивного гнезда», то есть разнообразных слов и словосочетаний, косвенно (по смыслу) тесно связанных друг с другом. Текстуальным эквивалентом можно считать любую манифестацию дескрипторов – лексических единиц (слов, словосочетаний), выражающих общее смысловое содержание какого-либо понятия.

Тематическую концепцию мотива, берущую начало в трудах Б.В. Томашевского и В.Б. Шкловского, развивает Г.В. Краснов. Мотив для исследователя, по существу, является тождественным общей, или ведущей теме произведения. В этом Г.В. Краснов близок В.Б. Шкловскому. «Сюжет выявляется и своеобразно олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме» [50]. При этом

отдельные сюжетные и композиционные части произведения (эпизоды и главы) также имеют свои мотивы как ведущие темы. «Символика мотива, – замечает Г.В. Краснов, – выражена зачастую в названии произведения: "Моя родословная", "Отцы и дети", "Война и мир", "Вишневый сад"» [50].

Тематический принцип выступает глубинным основанием для трактовки мотива в рамках теории интертекста. Объективно значимыми здесь вновь выступают основополагающие идеи Б.В. Томашевского о тематичности мотива и в особенности представления В.Б. Шкловского о мотиве как теме, фиксирующей смысловое движение сюжета в произведении.

Смысловое отношение мотива к сюжету, а не к фабуле, собственно, и является тем начальным вектором, который задает направление от тематической концепции мотива к его интертекстуальной трактовке. Для теории интертекста, критически подошедшей к традиции понимания литературного произведения как целостности, самое понятие фабулы (как одного из ключевых факторов этой целостности) становится избыточным. Однако отказ от интерпретации фабульного начала произведения приводит к фактическому уходу и от сопряженного фабуле понятия сюжета. По существу, интертекстуальный анализ «растворяет» понятие сюжета в понятии текста. В результате категория мотива в теории интертекста оказывается вписанной не в классическую парадигму «фабула-сюжет», а в парадигму «текст-смысл». Именно с точки зрения данной парадигмы мотив сопрягает различные и многие текстовые ряды в единое смысловое пространство.

В середине XX века представления о повествовательном мотиве претерпели существенные изменения в результате развития дихотомической теории, которая в значительной мере строилась с учетом основных постулатов структурной лингвистики. В конце столетия наступает новый поворот в понимании мотива – на этот раз на почве идей лингвистической прагматики.

Различение понятий предложения и высказывания уже переводит нас в область прагматического подхода. Существо этого подхода в лингвистике сводится не к изучению языка как такового в его структуре и истории, а к изучению закономерностей употребления языка в речи с точки зрения коммуникативных стратегий порождения и восприятия смысла.

Существо прагматического подхода в нарратологии, применительно к теории повествовательного мотива, сводится к изучению закономерностей употребления фабульного языка мотивов в сюжетном нарративе с точки зрения ведущей стратегии эстетической коммуникации – цели порождения и восприятия художественного смысла.

Прагматическому подходу в изучении повествовательного мотива стадияльно предшествует дихотомическая теория, как лингвистической прагматике в целом предшествует структурная лингвистика. Ведь прежде чем ставить вопрос об употреблении языка в речи, нужно было разграничить сами понятия языка и речи и очертить их предметные области. Также и с мотивикой прежде чем ставить вопрос о художественно заданном употреблении мотива в нарративе, нужно было принципиально разграничить собственно языковое (инвариантное) и речевое (вариантное) начало в структуре мотива.

Тематический подход, разработанный в 1920-е годы представителями «формальной» школы, оказал существенное влияние на два новых направления, каждое из которых по-своему преодолевает структуральную трактовку мотива. Мы имеем в виду интертекстуальный и прагматический подходы в понимании мотива, развивающиеся в литературоведении последнего десятилетия.

Само по себе понятие мотива, сопряженное с общим представлением о разнонаправленных смысловых связях произведения в рамках единой и принципиально открытой повествовательной традиции, оказывается весьма привлекательным для интертекстуального анализа. Вместе с тем, отказывая иерархии, функционально выстроенной вокруг некоей доминанты, теория

интертекста выводит трактовку мотива за пределы его «классического» понимания как predetermined традицией элемента сюжетно-фабульного единства произведения. Теперь мотив – это смысловой элемент текста, лишенного структуры и ставшего «сеткой». И сам мотив также оказывается лишенным своего структурного начала – теперь это не более чем смысловое «пятно» внутри «сетки» текста и на «сетке» многих текстов [50].

Главная же трансформация представлений о мотиве заключается в следующем. Интертекстуальный подход, абсолютизируя аспект спонтанных смысловых отношений текста с другими текстами и помещая мотив как носитель смысла в центр такого рода отношений, тем самым разрывает коренную связь мотива с началом традиции, поскольку мотив сам становится спонтанным явлением, формирующимся в рамках той или иной «смысловой сетки» текстов и в направлении той или иной смысловой флуктуации. Общий итог парадоксален: понятие мотива в рамках интертекстуального анализа фактически становится избыточным и сливается с понятием лейтмотива.

Мотив как носитель семантического субстрата повествовательной событийности (подобно предикативному слову в речи) неотделим от темы – как способа и формы содержательной фиксации смысла этой событийности. Отсюда и характерное совмещение самих понятий темы и мотива в практике литературоведческого анализа. Отсюда же стремление теоретиков подвести понятие темы под понятие мотива – как попытка на уровне теоретической конструкции преодолеть объективную двойственность самого феномена литературной тематики.

Следующее, о чём нужно сказать, так это о разграничении понятий мотива и лейтмотива. Понятие лейтмотива рассматривалось в плане тематической и тематико-семантической концепций мотива (Томашевский, 1996; Гаспаров, 1994). Вместе с тем в научной литературе представлена и другая традиция понимания лейтмотива в своей доминанте не тематико-семантическая, а скорее функциональная: лейтмотив определяется с учетом

характера его повторяемости в тексте произведения (Роднянская, 1967; Богатырев, 1971.; Краснов, 2001; Целкова, 1999).

С точки зрения критерия повторяемости, понятия мотива и лейтмотива противоположны. Признак лейтмотива – его обязательная повторяемость в пределах текста одного и того же произведения; признак мотива – его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать в функции лейтмотива, если приобретает ведущий характер в пределах текста этого произведения.

Теперь сделаем вывод по вышесказанным наблюдениям. Соотнесение с категориями повествования и события задает общие рамки и существо понятия мотива как элементарной единицы повествовательного языка.

Оппозиция «мотив-событие», взятая как таковая, позволяет расширить представление о мотиве до уровня структуры, основу которой составляет отношение действия и участников, ассоциированных с этим действием.

Органически связанная с предыдущей оппозиция «мотив-действие» позволяет обнаружить такое базовое свойство мотива, как его способность предсказывать и предчувствовать.

Соотнесение мотива и хронотопа позволяет выявить в структуре мотива аспекты пространственно-временной организации мотивного действия.

Соотнесение понятия мотива с представлениями о теме повествования приводит к идее семантического наполнения структуры мотива. Тема коррелирует с мотивом именно в семантическом отношении. Это значит, что конкретная тема для своего развертывания в повествовании нуждается в семантически эквивалентных этой теме мотивах.

Соотнесение понятий мотива и героя выводит на уровень осмысления эстетической значимости мотива. Именно эстетический потенциал мотива, сопряженного в рамках определенного событийного ряда с неким фигурантом фабульного действия, поднимает последнего на уровень

сюжетного героя как средоточия эстетической парадигмы литературного произведения.

Сопоставление понятий мотива и лейтмотива позволяет говорить о мотиве как интертекстуальном повторе и, таким образом, определяет границы функционирования мотива. В пределах одного и замкнутого текста мы вообще не можем выделить мотив как таковой, и самое большее, можем говорить о лейтмотивах этого текста.

Последние два сопоставления касаются вопросов, которые в деталях рассматриваются ниже. Это сопоставления мотива с категориями художественного повествования – фабулой и сюжетом.

Рассмотрение мотива с точки зрения фабулы раскрывает двойственную природу мотива как единства инвариантного и вариантного начала. В своем инварианте мотив как таковой принадлежит языку повествовательной традиции; в своих вариантах – героям и событиям конкретных фабул этой традиции.

Взгляд на мотив с точки зрения сюжета помогает уяснить динамику соотношения значения мотива как элемента языка повествовательной традиции – и точного, определенного в плане художественной коммуникации смысла мотива в рамках сюжета конкретного произведения.

Для лейтмотива характерно: многократная встречаемость в тексте; помещение лейтмотивных экспликаций в «сильные» позиции текста; наличие при лейтмотивных экспликациях лексических (экспрессивных) и графических (курсив, разрядка и пр.) указателей (маркираторов текста); напластовывание новых компонентов значения лейтмотивных экспликаций (динамика лейтмотива); сопряженность одного лейтмотива с другими, объединяющая их в некий парадигматический ряд; амбивалентность значений лейтмотивных экспликаций, входящих в данный парадигматический ряд.

Что касается обнаружения лейтмотивов в тексте, то первой позицией методики обнаружения словесных лейтмотивов является принцип

составления частотного словаря. При этом следует учитывать, что частотность не единственное и необходимое условие поиска, однако это наиболее очевидное подтверждение лейтмотивности слова. Частотный словарь нуждается в простейших смысловых «стяжениях» (по признаку синонимии, то есть текстуальных эквивалентов). В результате выявляются собственно словесные лейтмотивы (по первому принципу маркированности – частоте повторяемости). Следующий этап работы выявление маркеров в тексте. Теоретически маркеры могут быть следующими: семантически яркое слово (либо выше, либо ниже среднего пласта лексики, редко употребительное, специальное и т. п.); интенсификаторы знаки чрезмерности («очень», «слишком», «чересчур», превосходная степень прилагательных и др. гиперболизмы); экспрессивное слово- и фразообразование (уменьшительно-ласкательные, пренебрежительные и пр. суффиксы, удваивание слова, риторические фигуры и т. п.); диссонансные сочетания (слова, резко выделяющиеся на фоне своего ближайшего контекста); лексические указатели внезапности и странности («вдруг», «тут», «странно» и др.) тропы (актуализация внутри тропа коннотаций, переносных значений слова); построение фразы с ориентацией на определенный узнаваемый культурный образец («чужой» текст).

При этом важно, что сам маркер (указатель) чаще всего не является словесным лейтмотивом, хотя в отдельных случаях это возможно. Он лишь подтверждает важность, особенность своего ближайшего контекста. Объединение всех словесных лейтмотивов в парадигматические цепочки позволяет судить о силовых линиях текста, лейтмотивных гнездах, на пересечении которых и выявляются скрытые смыслы произведения. В свою очередь, лейтмотивные линии объединяются в макроструктуры (переплетения).

1.3. Мотив и его функции

Ещё раз проговорим, что термин лейтмотив вошел в литературоведение из музыки (музыкальная теория и практика Р. Вагнера). Лейтмотив – повторяемая в пределах текста группа слов (или слово), объединенная в некий ряд. Именно *повторяемость* мотива в тексте литературном или музыкальном становится его ключевым свойством.

Нам необходимо разобраться в самом значении повтора мотива, узнать какую функцию он несет.

Суггестивная (орнаментальная, музыкальная) функция мотива. Ряд повторяемых лексических блоков, который служит созданию определенного настроения и ритма, часто несет, так сказать, функцию аранжировки. Конечно, здесь мотив рассматривается как элемент *речевой организации* текста, сам по себе не несущий отдельной смыслообразующей роли.

Суггестивная функция лейтмотивов, однако, может выступать как важный знак подтекста, который вводится настойчивыми повторами (вспомним знаменитый Бетховенский «стук судьбы») Лейтмотивная суггестивность призвана привлечь внимание читателя к значимым элементам авторского художественного мира. Примером суггестивного мотива, пожалуй, можно считать мотив смерти под колесами поезда в романе Л. Толстого «Анна Каренина».

Тематическая функция мотива. Как справедливо отмечает И.В. Силантьев, «наряду с фабулой и сюжетом, тема – ближайшая к мотиву категория».

Так, Томашевский Б.В. в монографическом учебнике развивает тематическую трактовку мотива: «Эпизоды распадаются на еще более мелкие части, описывающие отдельные действия, события и вещи. Темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить, называются мотивами» [57].

Отечественный литературовед Г.В. Краснов по этому поводу пишет: «Сюжет выявляется и своеобразно олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме» [29]. «Символика мотива – замечает Г.В.Краснов, - выражена зачастую в названии произведения: «Моя родословная», «Отцы и дети», «Война и мир», «Вишневый сад» [29].

Зарубежные ученые (Parry, Borrel, Rossi-Doria) считают, что мотив также соотносится с темой как простое со сложным, частное с целым, «клетка» с «организмом», «слово» с «предложением». Отличительной чертой темы является более высокая степень обобщенности, мотивы же, как правило, связываются с конкретными формами манифестации темы. Так, например, в приложении к роману Дж.Конрада «Лорд Джим» даются списки лейтмотивов романа, среди которых «бабочки и жуки», «сны и видения», «взгляд сквозь туман», «прыжок», «скрытая возможность» и пр.. Мотивы сами по себе не очевидно указывают на тему и концепцию, но именно в рамках целого текста призваны выявить их «материальные» знаки (Jeremy Hawthorn (1998; 1992), M.H.Abrams (1988)).

Моделирующая (структурообразующая) функция мотива.

Еще раз напомним, что мотив в музыковедении имеет композиционно-тематическую функцию (Вагнер, Пуччини, Чайковский, Бетховен), когда мотивная структура помогает обнаружить конструктивную связь в структуре произведения.

Подобным образом, роль литературных лейтмотивов – соединять различные отрезки литературного текста, обеспечивать их структурную и семантическую связность.

Как пишет В.Е. Хализев: «Внимание к мотивам, таящимся в литературных произведениях, позволяет понять их полнее и глубже. Так, некими «пиковыми» моментами воплощения авторской концепции в известном рассказе И.А.Бунина о внезапно оборвавшейся жизни очаровательной девушки являются «легкое дыхание» (словосочетание,

ставшее заглавием), легкость как таковая, а также неоднократно упоминаемый холод. Эти глубинно взаимосвязанные мотивы оказываются едва ли не важнейшими композиционными «скрепами» бунинского шедевра и одновременно – выражением философического представления писателя о бытии и месте в нем человека [70].

В любом случае, там, где мотивный ряд указывает на некий подтекст, то есть позволяет провести некое семантическое удвоение текста, его концептуализацию, нужно говорить о моделирующей, структурообразующей функции мотива.

А.П. Скафтымов в статье «Тематическая композиция романа «Идиот» видит в мотиве целостное психологическое качество героя, во многом определяющее его личность. В связи с Настасьей Филипповной, выделяются «мотив сознания вины и недостаточности», «мотив жажды идеала и прощения», «мотив гордыни» и «мотив самооправдания», в случае Ипполита «мотив завистливого самолюбия» и «мотив влекущей любви», а в случае Аглаи «мотив детскости». Таким образом, мотив у Скафтымова, соотнесен с темой, но указывает на психологический подтекст, в свою очередь проливающий свет на сюжетные коллизии и концепцию произведения. Более того, Скафтымов отмечает, что мотивы «получают свое содержание и смысл не сами по себе, а через сопоставление и *связь с другими мотивами ... при внутреннем обхвате всего целого одновременно*» [51].

«Можно говорить об особой роли как лейтмотива, так и мотива в организации *второго, тайного смысла произведения*, другими словами – подтекста, подводного течения. Лейтмотивом многих драматических и эпических произведений Чехова является фраза: «Пропала жизнь!» («Дядя Ваня», Войницкий)». [72].

«Лейтмотивы играют существенную роль и у Пруста, и у других романистов XX века как новый способ преодоления фрагментарности, хаотичности жизненного материала. Обращение к вагнеровским принципам знаменательно во всех отношениях...его особо изощренная техника

лейтмотивов, ставших «сквозными темами» в сочетании с психологизмом и мифологической символикой. Существенно и то, что к использованию музыкальной техники сознательно стремились и Дж. Джойс и Т. Манн». [38].

Интересно, что организованная в начале 80-х гг. *Werkengroep Motivenstudie* при *Vrije Universiteit Brussel* ставила себе задачей обозначить мотив, как повторяемую единицу текста, выполняющую определенные композиционные функции. Ученые стремились уйти от взгляда на мотив как сугубо тематический субстрат текста, рассматривая его как элемент композиции.

В работах целого ряда исследователей обращается внимание на моделирующие свойства литературного мотива. Так, являясь *элементом речевого уровня* произведения и *фактором его тематического единства*, мотив может стать и *важнейшим элементом его композиции*, перейти в статус единицы парадигматической.

В «*A Dictionary of Modern Critical Terms*» (1987) под ред. Р.Фаулера дается точное описание «пограничного» положения мотива: «Структура в ее значимых сюжетных и фабульных проявлениях – это скелет текста, текстура (речь) – как, например, метр и ритм – это его кожа. Но некоторые элементы могут быть сравнены с мускулами. К примеру, мотив – элемент структурный, так как заставляет увидеть образы в определенной цепи, с другой стороны, мотив – элемент речи, так как вычленяем ритмически. И, наконец, мотив – безусловно, скорее элемент содержательный, нежели формальный, ибо только цепь мотивов как последовательно прерываемое целое несет уникальное значение, которое интерпретатор «собирает». Не повторенный образ не будет иметь такого значения. В конечном счете, структура это вопрос способности (интерпретатора) к припоминанию» [1].

В данном определении сразу несколько важных мыслей: мотив элемент, способный осуществлять себя как феномен речевого, композиционного и тематического уровней текста; мотив может быть «вторично семантизирован» и образовать парадигму; «вторичная

семантизация» мотива и перевод его в ранг концептуально значимых единиц происходит благодаря интерпретационной воле читателя.

В этом смысле можно согласиться с Дымарским М.Я.: «Мотив же, в сущности, является не онтологической единицей нарратива, а единицей анализа нарратива. Сюжетное событие может быть *истолковано как мотив – при условии идеологической или эстетической его интерпретиции*, - но в этом случае неизбежно происходит отвлечение от деталей, аспектов события [18].

Известный польский теоретик литературы Е. Фарыно по этому поводу пишет:

«Читатель (безразлично, одновременно ли с первым ознакомлением с текстом или же после ознакомления) читает этот же текст повторно, но не с вопросом «Что происходит?» или «Что же будет дальше?», а с вопросом «Что это все значит?». Повторы или формальные эквивалентности и есть те сигналы, по которым читатель перечитывает (переупорядочивает в уме) текст и постигает смысловую структуру произведения. По-разному выраженные единицы, подлежащие повтору и выстраивающиеся в некие парадигмы (серии), принято называть мотивами, а во избежание омонимии с сюжетогенными мотивами, их удобно называть *концептуализирующими*. Ясно, что на этот уровень попадут и парадигмы эквивалентных сюжетгенных мотивов, однако теперь не в функции строящих фиктивный мир (сюжет), а в функции носителей неких моделирующих (концептуализирующих) данный (уже построенный) фиктивный мир смыслов [13].

Во многом близок этой позиции В.Тюпа, когда отмечает: «Последовательность кадронесущих фраз (проекция текста), а не россыпь ярких и узнаваемо достоверных подробностей воображением читателя трансформируется в объемную и цельную картину жизни квазиреального мира, представляющего собой – в проекции смысла – некоторую сложную конфигурацию мотивов... Так называемая «мотивная структура» текста делает художественно значимым любой повтор семантически родственных

или окказионально синонимичных подробностей внешней и внутренней жизни, включая и такие, какие могут производить впечатление совершенно случайных или, напротив, неизбежных [13].

Таким образом, возникает связность, концептуальная и композиционная завершенность текста, в которой значительную роль играют выявленные читателем концептуализирующие мотивные ряды.

Особая роль интерпретатора в выявлении концептуально значимых мотивов в ряде случаев может привести к интерпретаторскому произволу, существенно раздвигающему рамки текста. Блестящие, хотя и не бесспорные примеры *мотивного анализа* предлагаются в уже классической работе Б. [13].

Так, говоря о мотивной структуре «Мастера и Маргариты» Булгакова, Б.М. Гаспаров подключает огромный объем биографических, историко-культурных, философско-религиозных смыслов, доступных *интерпретатору*.

«Обнаруживающиеся в структуре романа мотивные связи и возникающие на их основе *смысловые ассоциации* могут быть далеко не равноценными. Одни связи являются достаточно очевидными, многократно подтверждаемыми в различных точках повествования: другие оказываются более слабыми и проблематичными, поскольку они проявляются лишь в изолированных точках (*не получают многократного подтверждения*) либо вообще *имеют вторичный характер*, возникая как производные не непосредственно от самого текста романа, а от вторичных ассоциаций, пробуждаемых этим текстом. В итоге в нашем восприятии романа возникает некоторая *центральная смысловая область* и наряду с эти окружающие ее *периферийные области*. Последние заполняются открытым множеством все менее очевидных, все более проблематичных ассоциаций, связей параллелей, уходящих в бесконечность. Но если каждая из этих периферийных ассоциаций в отдельности может быть поставлена под сомнение с точки зрения ее выведения из текста романа, то все они в совокупности образуют незамкнутое поле, придающие смыслу романа *черты открытости и*

бесконечности, что составляет неотъемлемую особенность мифологической структуры... При этом всегда существует возможность, что *возникшая в нашем сознании*, но как будто недостаточно подтвержденная в тексте ассоциация выглядит таковой лишь постольку, поскольку мы не заметили ее подтверждения в другой точке романа...» [13].

И все же, автор настаивает на том, чтобы «мотивный процесс должен быть достаточно *строго упорядочен*, без чего само опознание мотивов и их вариантов станет невозможным. Эта упорядоченность достигается тем, что сами приемы дробления, варьирования, соединения мотивов *повторяются*, разные мотивные комбинации обнаруживают тождественный синтаксис» [13].

Сочетание двух факторов – повтора в тексте и интерпретационной воли и профессиональной компетентности читателя, способного увидеть реляции мотивов в их разнообразных сочетаниях – становится залогом глубокого концептуального прочтения текста, который и предлагает сам Б. Гаспаров. Уникальная, напоминающая прихотливую сеть структура мотивов в каждом конкретном тексте и определяет его концептуальную полноту.

«Основным приемом, определяющим всю смысловую структуру «Мастер и Маргарита» и вместе с тем имеющим более широкое общее значение, нам представляется принцип лейтмотивного *построения повествования*. Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая каждый раз в *новом варианте*, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может выступать *любой феномен, любое смысловое «пятно»* – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, это его *репродукция* в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь *не существует заданного*

«алфавита» – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру. В итоге любой факт теряет свою отдельность и единство, ибо в любой момент и то и другое может оказаться иллюзорным: отдельные компоненты данного факта будут повторены в других сочетаниях, и он распадется на ряд мотивов, первоначально введенных в связи с, казалось бы, совершенно иным фактом [13].

Рассмотрение моделирующей функции мотива, его креативного потенциала в анализе *идейно-художественного целого* – одна из приоритетных задач современного литературоведения. Актуальность мотивного анализа также связана с художественным опытом романа XX века, отмеченного чертами дискретности и фрагментарности повествования.

В рамках исследования термина мотив и мотивного анализа, мы придерживаемся концепции Б.М. Гаспарова, который называет мотив семантической единицей текста, повторяющейся, и обладающей изоморфностью, то есть способностью разворачиваться и внутренне преобразовываться. Мотив, по мнению Гаспарова, играет структурную роль, он скрепляет текст, организует его как систему, как единое целое.

ГЛАВА II

СООТНОШЕНИЕ МОТИВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Э.-Э. ШМИТТА

Наша задача – рассмотреть массив художественных текстов в их целостности и выстроить систему мотивов и лейтмотивов, организующих всё творчество писателя.

Проанализировав 12 самых известных и популярных текстов Э.-Э. Шмитта, мы пришли к выводу, что центральными мотивами – лейтмотивами – его творчества являются мотивы веры и любви. Они составляют основу почти всех его произведений. Более того, в связи с ними все произведения Шмитта могут быть разделены на две больших группы.

Первую составят пьесы "Оскар и розовая дама", "Гость", "Мсье Ибрагим и цветы Корана", "Миледи", "Евангелие от Пилата", "Борец сумо, который никак не мог потолстеть", "Отель двух миров", в которых центральный мотив обретения веры и самоопределения в вопросах религии помогает преодолевать многочисленные препятствия и испытания, выпадающие на долю человека.

Вторая группа: "Фредерик или Бульвар преступлений", "Распутник", "Тектоника чувств", "Загадочные вариации", "Ночь в Валони" ("Последняя ночь Дон-Жуана") – пьесы о любви, сопряженной с нравственным выбором, определением творческого пути, даже движением к сознательному самопожертвованию.

2.1. Мотив веры в произведениях Э.-Э. Шмитта

В пьесах "Оскар и розовая дама" (Oscar et la Dame rose, 2002 г.), "Гость" (Le Visiteur, 1993 г.), "Мсье Ибрагим и цветы Корана" (Monsieur Ibrahim et les

fleurs du Coran, 1999 г.), "Миледи" (Milady, 2004 г.), "Евангелие от Пилата" (L'Évangile selon Pilate, 2000 г.), "Борец сумо, который никак не мог потолстеть" (Le Sumo qui ne pouvait pas grossir, 2009 г.), "Отель двух миров" («Hôtel des deux mondes», 1999) центральный мотив самоопределения в вопросах религии помогает преодолевать многочисленные препятствия и испытания, выпадающие на долю человека.

Религиозный выбор самого Шмитта не был прост. В молодости он считал себя агностиком, но священник, преподававший в коллеже, в котором учился писатель, прививает ему вкус к философскому диалогу. Круг чтения Шмитта-подростка: Ницше, Сартр, Фрейд, позднее – Декарт, Кьеркегор и Лейбниц, Блез Паскаль. Постепенно для него становится очевидным, что рационалистические учения не дают ответов на волнующие его вопросы, к религии Шмитт идет через философию. В начале 90-х он активно интересуется учением христианского философа Клода Брюэра (1932–1986), бывшего руководителем диссертации будущего литератора. Его философская доктрина, незавершенная из-за ранней смерти, основана на поисках Абсолюта в христианской религии, и в идее Бога. Брюэр говорит о принципиальном конфликте европейского рационализма, выросшего из античной философской мысли, и христианского мировоззрения: Абсолют рационалистов и Абсолют теологов христианского толка несовместимы. Доктрина Брюэра знаменовала возвращение к своеобразной, окрашенной немецким идеализмом онтологией, к выдвигению опирающейся на этическое основание триады: Речь – Желание – Свобода.). В связи с впечатлениями от общения с Брюэром в **1993** году Шмитт предпринимает попытку написать драматическое произведение, в котором одним из главных персонажей будет Всевышний. Пьеса получила название **«Посетитель» («Le Visiteur»)**.

Возникла эта пьеса после того, как Шмитт посмотрел выпуск новостей, в которых было обилие кровавых событий: что думает Бог по этому поводу, что он чувствует, лицезрея всевозможные преступления, которые совершает

человечество – главные вопросы драмы. Действие происходит в самый кровавый период, пережитый человечеством – во время Второй мировой войны в реальной Вене. Шмитт сталкивает идеологию деистов и атеистов и переносит весь сюжет в кабинет доктора Зигмунда Фрейда. Он представил Бога, лежавшего на кушетке у З. Фрейда, который выслушивал бы его, и наоборот, Фрейд на кушетке у Бога. Диалог оказывается очень сложным, оба действующих лица не верят в правоту друг друга, а Фрейд вообще не верит в существование Бога. Пытаясь примирить философию Абсолюта с картинами злодеяний нацизма, Шмитт встаёт на позиции деизма и говорит о том, что после создания мира, Бог больше не вмешивается в дела своего творения. В «Посетителе» Бог как раз и утверждает, что история человечества – результат свободы человека. Но доказал ли Бог свою истину, ни Фрейд, ни автор пьесы не дают ответа. Мы знаем лишь то, что после разговора с Незнакомцем у Фрейда меняются взгляды, он сомневается в безошибочности тех истин, которые проповедовал раньше. Мотив поиска Бога уже в самой первой пьесе оказывается тесно сопряжен с **мотивом насилия и борьбы** с ним. С этой точки зрения здесь сталкиваются позиции Фрейда и его дочери Анны: позиция упования, наблюдения, надежды – с одной стороны и деятельного активного вмешательства в ход событий – с другой.

Религиозные мотивы вновь обретают актуальность для Шмитта, когда он становится уже достаточно известным как автор «Ночи в Валони», «Загадочных вариаций», «Фредерика» – нежных и трагических пьес о любви и о горе ее потери, об осознании любви как главной ценности, дарованной человеку, и о том, как поздно иногда приходит понимание ее значимости. **«Отель двух миров» («Hôtel des deux monde», 1999)** – пьеса, соединяющая воедино Любовь и Бога, предлагающая читателю выход осознания Бога через любовь.

Действие происходит в отеле, очень странном отеле, что бросается в глаза с первых строк. Холл, кресла, лифт, который приходит за любым из постояльцев: одни поднимаются вверх, другие спускаются, третьи надолго

задерживаются на площадке. Никто не знает, почему оказались в таком месте и когда и куда отправятся дальше. Эта потерянности в пространстве не раз наводила исследователей на сравнение «Отеля двух миров» с «За закрытыми дверями» Сартра, поскольку и в том и в другом случае героям предстоит сделать решающий выбор между добром и злом, подвести итоги собственной жизни. Экзистенциальная ситуация порога дает возможность поставить принципиально значимые вопросы бытия. Постояльцы отеля двух миров находятся в коме, между двумя мирами, между землей и небом, жизнью и смертью. Тела, остались на земле, в больнице. Ожидание своей участи определяет настроение, создает нерв отношений героев. Героями пьесы, постояльцами отеля, являются люди различных социальных групп, с различным материальным положением: спортивный журналист, девушка, с детства прикованная к инвалидной коляске, по имени Лора, маг, президент фирмы и домработница. Однако оказывается, что в решающий момент бытия социальный статус, как и многое, что было важно в земной жизни, не имеет значения. Отель Шмита – место, где можно «спокойно подумать обо всем, о чем раньше не было времени думать, о жизни, о смерти, о Боге, обо всем таком, ... – это, наверное, и значит быть счастливой» [92]. Оказывается, что рождение и смерть сами по себе не столь важны, важно то, что делают люди в промежутке, о чем думают. Важно «мечтать, слушать музыку, читать... испытывать состояние влюбленности» [92]. «Так о чем же моя пьеса? – говорил Шмитт, беседуя с актрисой, игравшей роль Лоры. – О тайне. О том, что каждый человек может позволить себе заглянуть в неизведанное, раскрыть тайну, чтобы больше не бояться этого неизведанного и принимать жизнь такой, какая она есть» [52]. Нравственное просветление сопряжено в пьесе с любовью. Между журналистом Жилем и Лорой протягивается ниточка, это новое сильное чувство, которое в земных условиях способно стать любовью. Открытие бесконечности мироздания, показывает Шмитт, делает человека свободным, позволяет ему не держаться за мнимые ценности, не оглядываться на свою брентную телесную оболочку. Открытие

любви накладывает новые скрепы – открывает ему страх за другого, понимание, что есть ценности более значительные даже чем жизнь. Но Шмитт сознательно оставляет финал открытым: Лора отправляется на землю, но остается лишь предполагать, в каком направлении поедет лифт, в который вошел Жиль... Жизнь как **ожидание** решения, как «промежуточная станция», на которой легко **заблудиться** между добром и злом, потерять ценностные ориентиры – еще один важный мотив, устойчиво сопряженный с мотивом Бога и веры в творчестве Э.-Э. Шмитта.

Мотив блуждания и поиска своего пути, обретения Бога, как результата странствий, имеет биографическую основу в воспоминаниях Шмитта от 1989 года. В его жизни была ночь, когда он заблудился на нагорье Хоггар в Сахаре, эту ночь он провел под звездами. Около 30 часов прошли без еды и питья. И именно тогда на писателя снизошла милость веры.

В текстах Шмитта появляются, как результат поиска себя, своего пути, обретения/не обретения веры в себя, два типа героев, выступающие примером и антипримером. Однако в том и другом случае поиск себя осуществляется через поиск веры, обретения своего Бога, а иногда и параллельно через возвращение к собственным корням, примирение с семьей. Таким примером становится персонаж пьесы **«Евангелие от Пилата»** («*L'Évangéle selon Pilate*», 2000). Шмитт вынашивал замысел около восьми лет. Он изучал религиозные тексты разных мировых религий вплоть до самых экзотических и, в конце концов, обратился к четырем книгам Евангелия. «Это была вторая мистическая ночь в моей жизни, потому что я прочитал все четыре книги разом, – вспоминает он. – Меня совершенно поразила эта история – любви и жертвы во имя любви. И с этого момента я стал просто одержим личностью Христа. Спустя несколько лет эта увлеченность превратила меня в христианина. Я не присоединился ни к одной христианской конфессии – ни к католической, ни к протестантской, ни к православной. Я общаюсь с христианами разных направлений... но не участвую в религиозных действиях, потому что пока не чувствую в этом

необходимости, подчеркиваю – пока...» [52]. Задача – создать пятое евангелие, текст, имеющий совершенно определенный жанровый и этический образец – задача архисложная: «Разве не все мы, отталкиваясь от живописи, музыки, различных историй и фильмов, реорганизуем события, что-то опуская, что-то подчеркивая? Разве не все мы – и верующие, и неверующие – создали пятое евангелие?» [52]. Шмитта интересовали две важнейших составляющих христианства: воплощение и воскресение. Вопрос, из-за которого было сломано немало теологических копий: ведал ли Христос с самого детства о своем призвании, о мессианстве или же с возрастом начал сознавать свою инакость, – составляет важнейший предмет рассуждений автора.

Две части «Евангелия от Пилата» строятся вокруг расследования. Оно пронизывает весь роман: путь Иешуа к пониманию своего божественного предназначения, исследование Иуды с той же целью или расследование Пилата с целью восстановить действия Иисуса. Расследование постоянно ведется в двух направлениях: историческом и духовном. Исторические события, анализирующиеся в первой части, посвящены «объективному» исследованию личности Пилата, его отношению к евреям, его встречи с Иешуа, его роли в суде над Иешуа, что превращает роман в детектив. Одновременно обе части романа, следующие друг за другом, направлены на внутренний путь Пилата (находящимся под влиянием его жены Клавдии) равно как и на проводимые им поиски, что закладывает основы христианства, которое призывает к беспрестанному поиску и все еще окутано тайной.

Текст представляет сложность христианства на основе исторических данных, информации из евангелия, догм, сформулированных в зависимости от традиций церквей и под влиянием апокрифических и гностических евангелия. Принимая эпистолярную форму, присущую посланиям Святого Павла, рассказ является скорее отождествляющим поиском. Автор постепенно отходит от схем детективного романа, раскрывая тайну.

Представление Пилата как первого христианина оставляет в романе конец открытый, но подразумевающийся, ввиду того, что христианство сохранилось до наших дней; вторая часть также как и первая предлагает открытый конец (ожидание Страстей Христовых и его смерти).

Учитывая условия, в которых писатель обратился к вере, можно сказать, что Пилат заменяет самого автора. Следуя достаточно извилистому пути в собственном религиозном исследовании и в поиске своей веры, Шмитт делает из Пилата своего двойника.

«В течение нескольких лет изучения философии я отказывался рассматривать эти мнимые «тайны», которые казались мне интеллектуальными отклонениями, терминологическими противоречиями, настоящими «растворимыми рыбами». Из хорошего рационалиста – из хорошего Пилата! – я исключал все то, что противоречит здравому смыслу и моей концепции разума» [2].

«Мой Пилат ведет расследование как американский частный детектив», признается Шмитт в Деле об украденном романе [2]. Письма Пилата, адресованные брату, позволяют восстановить его путь и поиски. Эпистолярный стиль придает произведению сходство с личным дневником. Односторонняя переписка позволяет описать события по мере того, как они происходят; рассказчик и читатель разделяют одни и те же данные, предположения, сомнения, путь исследования.

Можно легко восстановить развитие его расследования с имеющимися предположениями. Первое событие, приводящее в замешательство и порождающее слухи - это исчезновение тела Иешуа, которое связывают с его возрождением. Отправившись туда, где произошло это событие, Пилат выдвигает первую гипотезу:

«Понимание пришло в мгновение ока: по их расширенным зрачкам я понял, что они были одурманены. [...] стражу опоили и усыпили. Поэтому они не могли ни видеть, ни слышать орду воров, которые откатали камень,

похитили труп и вновь закрыли могилу. Представление отменно подготовили» [2].

Иоханан рассказывает историю, связанную с ангелом Гавриилом. Эта гипотеза тут же была отброшена Пилатом. Он продолжил свое расследование и отправился к одному из величайших учителей закона: «Я отправился в сельские владения, где проживал всеми уважаемый богач Иосиф из Аримафеи». При более внимательном анализе эта сцена является основной, так как именно она описывает Иешуа и Иуду как жертв. Иисус также вынудил Иосифа из Аримафеи казнить его:

«В момент голосования, когда я хотел пощадить его, Иешуа повернулся ко мне, словно расслышал мои мысли. И глаза его мне ясно приказали: «Иосиф, не делай этого, голосуй за смерть, как и остальные». Я не хотел ему подчиняться [...] Он не выпускал меня, словно я стал его добычей. И тогда я уступил призыву. Я проголосовал за смерть. И голосование было единогласным» [2].

Следующим возможным виновным в «деле Иешуа» становится Кайафа. Но и эта идея была вскоре исключена.

«Кайафа притворялся! Его поиски были спектаклем! [...] Кайафа все предусмотрел. План был прост. Он ставит у могилы колдуна свою стражу, но одновременно подсыпает им в питье снотворное. Охрана засыпает. Появляются другие стражники, откатывают камень, забирают покойника, закрывают склеп» [2].

Другая зацепка, объединяющая множество традиций (иудейских, языческих, «христианских», с сильной апокалиптической направленностью) связана с Фавием, двоюродным братом Клавдии. Воля оракулов привела его в Иерусалим на поиски нового царя, который мог бы отдать свою жизнь: «Мне всегда были любопытны прорицатели, пифии, предсказатели, волхвы. Словом, я интересуюсь будущим и его науками. [...] Мир движется к новой эре. Мы вступили на качели. Мир меняется». Он говорит о новом царе,

который станет властителем мира, но это не Тиберий, ведь он не родился под знаком Рыб, кроме того, власть досталась ему в наследство [2]:

«Я собрал самые точные предсказания астрологов и сделал заключение, что человек, который изменит судьбы человечества, родился в момент нахождения Сатурна и Юпитера в созвездии Рыб. И я смог рассчитать год рождения этого царя. [...] Он родился в 750 году. [...] Как ты, Пилат. И как тебе, ему сегодня должно быть тридцать три года» [2].

Затем Пилат направляется к Ироду, который также был способен замыслить заговор. Тот совершенно изменился после казни Иоханана Омывающего. Однако и там Пилат не узнает ничего, что могло бы пролить свет на тайну: «Он злится на самого себя. Он полон глубоких переживаний, его грызут сомнения, он лукавит, стал агрессивным, [...] боится мести своего Бога», «Я убил Иоханана, который объявлял об этом... Потом я убил Иешуа, Сына Бога... [...]Я буду страдать всю свою вечную жизнь... Я обречен...» [2].

Пилат выдвигает новое предположение, он рассматривает возможность существования двойника, который заменил уже мертвое и сгнившее тело Пилата. Иоханан, имевший внешнее сходство с Иешуа, мог бы без проблем проверить это дело. Пилат обвиняет его в подобии: «Ты сбрил бороду. Прекрасная мысль. Ты зачернил веки углем, чтобы состарить себя. Ты прячешься под капюшоном, прекрасно подражаешь его голосу». Никодим, следующий свидетель, был в восторге от исполнения пророческих текстов, что могло бы соответствовать «внутреннему» расследованию Пилата, которое тот ведет параллельно.

Возможность, что Иешуа жив, представляет новую гипотезу в отношении смерти на кресте. Пилат хочет доказать, что Иешуа не умер на кресте, что объяснило бы его последующие появления.

«Так быстро не умирают. Серторий объяснил мне, что распятый умирает не от ран, сколь болезненны они бы ни были, и не от потери крови, когда его прибивают к доскам. Дело в том, что распятие есть не казнь, а

пытка. Осужденный умирает очень медленно. Наши законники избрали это наказание, потому что долгая агония дает возможность преступнику осознать весь ужас своих преступлений. [...] Распятие, по мнению всех наших экспертов, имеет тройное преимущество: очень долгие муки, приводящие в конце концов к смерти, и зрелище, которое ужасает народ и разубеждает его действовать против власти. [...] От чего умирает распятый? От удушья. Тяжелое тело с такой силой растягивает руки, что сжимается грудная клетка и сводит все мышцы. Человек становится жертвой судороги, ему все труднее дышать, а потому он медленно задыхается. [...] Можно сказать, что в среднем распятый умирает за трое суток» [2].

Во фрагменте даются точные и методические медицинские объяснения по поводу смерти распятого. Они дополняются социологическими пояснениями по отношению к этой пытке. Она имеет «тройное преимущество: очень долгие муки, приводящие, в конце концов, к смерти, и зрелище, которое ужасает народ и разубеждает его действовать против власти». Речь идет о страдании, которое приводит к смерти, но при этом дает жертве время «осознать весь ужас своих преступлений». Эта мысль, отрицающая помилование, противопоставляется теме милосердия, которую автор пытается возродить.

Однако Бурр, центурион, объявил о смерти Иешуа: копьё, вонзенное ему в сердце, доказывало это. Серторий, врач, придерживается другого мнения. Он подтверждает возможность обморока, который мог бы вызвать отток жидкости из его сердца: «из трупа как раз и не брызжет кровь».

Кайафа Шмитта предполагает, что Иешуа сам организовал этот заговор: «умный, проницательный и беспринципный обманщик», он продумал все до мельчайшей детали. Будучи оратором, он ловко выстроил свою речь, направленную на бедных, женщин, больных и затронул самые слабые стороны общества, чтобы завоевать массу. Даже свою смерть (ложную) он спланировал таким образом, чтобы она произошла прямо перед

Пасхой. Это позволило бы избежать выставления у позорного столба и воплотить в жизнь план возрождения.

Сильное влияние на расследование Пилата оказали апокрифы, например, Евангелие от Никодима, которое рассказывает, что воины были свидетелями возрождения Иисуса (ангел Божий откатил в сторону могильный камень), но Евреи заплатили за их молчание. Это евангелие – набор запутанных фактов о смерти и возрождении Иисуса Христа. Великие священники тоже ведут расследования, они ищут свидетелей, сравнивают показания. Например, они опрашивают по отдельности трех разных человек, которые причисляют себя к свидетелям проповеди Иисуса на Елеонской горе: «они [Анна и Кайафа] опрашивают их одного за другим. Их рассказы совпадают, все трое говорят одно и то же». Они учитывают также показания двух умерших сыновей Симеона, которые находились в загробном мире, когда их озарил свет «Отца, Сына и Святого Духа» и Ад и Сатана были повергнуты Иисусом Христом. Дав показания, они исчезают.

Таким образом, картезианский, точный и комплексный метод Пилата приближается к рационалистической философии Декарта. Тот в своем Рассуждении о методе предлагает прославить разум, прийти к истине через математику, единственную не приемлющую сомнений. Однако у Пилата в итоге побеждает не разум, а непонятный мистицизм, который доказывает, что имело место еще и внутреннее исследование. Следуя внешнему пути, дублированному внутренним процессом, Пилат претендует не только на роль проныцательного адвоката, но и зарождающегося христианина. С таким развитием событий Шмитт отдаляется от традиций церкви, хотя и остается сторонником христианства как религии, возвышающей любовь.

В первой части романа речь идет не о всемогуществе Бога, а о его немощи: показаны страдания человека, который говорит о любви, а в ответ получает ненависть, сомнения того, кто видел столько лжепророков, что его терзает мысль о том, относится ли он самым к таковым. Иешуа проходит путь выбора своей судьбы и осмысления собственной участи. Он познает

обратную сторону вещей и фактов, постигает, что у любого явления есть оборот, и обратная сторона мира без перерыва создает себе новое лицо.

Во второй части романа говорится о воскресении. Центральным действующим лицом становится римский прокуратор Понтий Пилат. Профессиональный чиновник должен узнать, куда делось тело казненного, пока в Иудее не начались беспорядки, чреватые серьезными последствиями. Совесть его не тревожит, ибо он действовал в рамках римских законов. Понтия Пилата волнует другое: любимая жена и люди, с мнением которых он привык считаться, один за другим подпадают под влияние странного учения Иешуа. Шмитт обращается именно к этой исторической фигуре, т.к. считает, что скептик и даже циник Понтий Пилат ментально близок нашей эпохе (Мишель Бютор, Критика и творчество). Тайна, не имеющая разгадки, наводит на мысль о кризисе декартовой логики, приведшей героя к вере. Оказывается, что «существует что-то за пределами ума...», в связи с чем герой «будто бы прыгнул в веру» [28]. Вера здесь становится естественным выходом из возникших не только морально-нравственных, но и логических тупиков, ее обретение для героя знаменует начало новой жизни.

Другим вариантом героя, прошедшего путь в поисках себя, своего рода антипримером становится героиня пьесы «Миледи» («*Milady*», 2004), Леди Винтер, в судьбе которой Шмитт подчёркивает два принципиально важных для него аспекта. С одной стороны, она, безусловно, роковая женщина, вокруг которой организуется интрига, которая вызывает тотальный интерес окружающих мужчин, легко рушит человеческие судьбы, устраивает политические интриги. С другой стороны, на каждом повороте её судьбы подчёркнута связь ведущего её рока с проблемами веры и религии: она оказалась изгнана из мира, потому что её бабушка не простила её матери её конфессионального выбора, затем судьба её рухнула, потому что её соблазняет и провоцирует на побег священник католического монастыря, в котором она училась, в итоге она оказывается чужой для окружающих её англиканцев. Её жизнь и жизнь её сына становится разменной монетой в

католических играх кардинала Ришелье. За вопросами религии здесь теряются проблемы веры, однако характер Миледи формируется в связи с осознанием жестокости управляющего её судьбой Бога. Цинизм, безверие, ненависть к окружающему миру роднят леди Винтер с Понтием Пилатом из «Евангелия...» Однако итог, к которому приходят герои, их финальный выбор принципиально различен. Становясь ближе к главной героине пьесы Э.-Э. Шмитта «Миледи», мы с удивлением обнаруживаем, что, несмотря на её моральные падения, отсутствие святости, уничтожение себя изнутри, полностью понимаем этого «монстра» в женском обличье, и не осуждаем его. Если Леди Винтер и приходится быть палачом, то в большей степени она является жертвой. Не зависимо от того, что она сама нападает, ей необходимо защищаться, а защищается она с тем оружием, которое направляет на неё жестокое общество, не желающее её понять. Ни д'Артаньян, ни Ришелье, ни Миледи не ведут себя идеально, правильно или морально приемлемо. Они могут идти по тропе добра или зла в зависимости от их пожеланий и интересов. Каждый герой в пьесе несёт на себе тот или иной грех.

Система образов пьесы строится на контрастном противопоставлении Леди Винтер и Констанции Бонасье. Первая является воплощением приключений, погонь, ночей без сна, сюрпризов, предательства, неуверенности, лживого раскаяния, мести, надежд, противоречий, обещаний, усталости по утрам. Не смотря на то, что история Леди Винтер кончится не так, как она хотела, в любом случае её жизнь будет насыщенной и богатой на события. Вторая – воплощает нежную любовь, умиротворение, спокойствие. От этой девушки веет запахом потофё и домашним уютом. На то указывает ее имя. Неизменность, постоянство, твердость – доминирующие черты в характере Констанции [21]. С ней можно спокойно стареть и обрастать брюшком. С другой стороны, Констанция лишена сознательного выбора. Она волей судьбы выходит замуж, служит королеве, попадает в монастырь. В то время как Миледи представлена натурой не только действующей, но и

думающей. И хотя её выбор: «Жизнь за жизнь, человека за человека. Отдайте мне этого – я отдам вам того, другого» [52], кажется автору неправильным, что и подтверждает её трагическая гибель, он является результатом напряжённого поиска и преследований ее окружающими как протестантки (бабушка), католички (Фельтон), человека, стремящегося к свободе (Ришелье), женщины, любившей многих (Граф де Лафер, д'Артаньян).

Таким образом, поиск Бога реализуется и воплощается автором через сопряжённые с **мотивом веры**, мотивами

- 1) **насилия** и борьбы с ним («Гость», «Миледи»);
- 2) **поиска себя** как в реальном пространстве, так и в системе нравственных координат, реализуемые через странствия (пример «Понтий Пилат» и антипример «Миледи»);
- 3) организацию как мировой **пространственной вертикали** («Отель двух миров»), так и **горизонталей** («Евангелие от Пилата»);
- 4) **странствия**, столкновение позиций с ценностями различных конфессиональных направлений («Гость», «Миледи», «Евангелие от Пилата»), к которым Шмитт, напомним, не принадлежал, определяя себя как христианина в самом широком смысле слова.

Восточные путешествия, многочисленные впечатления Шмитта от чтения текстов самых разных религий привели к тому, что через несколько лет, после возвращения во Францию, автор обратится ко всем четырем книгам Евангелия. Он прочитал все четыре книги разом и был абсолютно поражен историей любви и жертвы во имя любви. Это событие Шмитт обозначает как вторую мистическую ночь в своей жизни. Соответственно, с начала 2000-х годов в его книгах становится больше конфессиональной определенности. Однако параллельно он ищет общее в мировых религиях, находит точки соприкосновения разных верований.

Результатом его конфессионального выбора стали книги, которые вошли в его **«Цикл Незримого» («Le Cycle de l'invisible»)**, где сюжетобразующим мотивом становится **инициация как духовное**

открытие, помогающее выжить. На протяжении двенадцати лет одна за другой появляются повести, которые объединяет тема постижения различных религий: ислама и его ветви суфизма («Мсье Ибрагим и цветы Корана»), христианства («Оскар и Розовая Дама»), католицизма и иудаизма («Дети Ноя»), буддизма («Миларепа»), дзен-буддизма («Борец сумо, который не мог потолстеть»). «Каждая история Цикла Незримого, – пишет Г.В. Соловьёва, – это инициация» в том смысле, что герой «сталкивается с иной, непривычной моделью миропонимания и поведения» [52]. У Шмитта писателя идеальным рассказчиком и зрителем, является, вероятно, Бог. Иисус, Магомет, Будда: «Бог, с которым можно вступить в диалог, отстаивать свое мнение, Бог, который знает, что его творение не лишено недостатков...» [52]. Иногда Бог становится активным действующим лицом. Темы религии, сходства и различия разных мировых религиозных учений находятся в центре внимания писателя на протяжении уже более десяти лет.

Важнейшие духовные вопросы о жизни и смерти, существовании зла, свободе, терпимости Шмитт задает мировым религиям от **имени ребенка или подростка**. Он избирает таких персонажей, как Симон, Оскар, Момо, Жозеф и Джун, – мальчиков, которые оказались между двумя мирами. Герои произведений не принадлежат к миру детей, но и мир взрослых отталкивает их. Шмитт признает, что много раз перекладывал свои жизненные воспоминания, жизненные ситуации взрослого человека на плечи ребенка, который становился ключевым персонажем: «Если бы этот перенос был невозможен, то, думаю, я не смог бы ничего написать» [52]. Персонажи «Цикла» однажды понимают, что мир несправедлив, а родители не всемогущи. Отсюда появляется ощущение одиночества. Ребенок или подросток, как правило, попадает в кризисную ситуацию, хоть и не всегда сознает это. Пятнадцатилетний Джун из повести «Борец сумо» после самоубийства отца решает, что мать вовсе его не любит, и сбегает из дому. Одиннадцатилетний Моисей по прозвищу Момо понятия не имеет, что такое домашний очаг и родительская любовь, мать оставила его совсем маленьким,

а отец покончил жизнь самоубийством. Десятилетний Оскар, оказавшись в больнице, внезапно узнает, что его болезнь неизлечима, ни врачи, ни родители ничем не могут помочь ему, и все они врут. Изначальный разрыв детского и взрослого не случаен: в творчестве Шмитта сознание ребёнка близко религиозному в том смысле, что оно является начальной, естественной формой религиозности. С течением времени детское сознание перерождается в сознание взрослого человека и естественная религиозность отступает перед логикой разума. В результате между миром взрослых и детей образуется пропасть.

В цикле «О Незримом» этот разрыв преодолевается через покорность судьбе, юмор, сохранение достоинства на пороге испытаний. Вера в Бога и шутка становятся для героев Шмитта спасением в мире, где царит смертельная болезнь, беспощадный нацизм или предательство. Большое значение имеет то, что религиозность детского сознания предполагает диалогический тип мышления. Сознание ребёнка демонстрирует готовность не просто высказываться или задавать вопросы, но и услышать ответы на них [33].

Повесть **«Мсье Ибрагим и цветы Корана» (Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran, 2001)** в основе содержит историю жизни друга Шмитта, Бруно Авраама Кремера. Изначально Кремер попросил Шмитта, чтобы он написал пьесу, основанную на его жизни в Париже, в частности, связанную с отношениями с его дедом, господином Авраамом. Пьеса была написана только про одного героя, Моисея, которого называли «Момо», когда он был взрослым, и который размышляет о своем детстве. В 2001 году произведение было переписано и напечатано, как короткий роман (или повесть) издателя Альбина Мишеля, второй в религиозной серии «Цикла Незримого» (Цикл о Незримом).

В некоторых отношениях, книга напоминает роман Р. Гари «Вся жизнь впереди», опубликованный под псевдонимом Эмиль Ажар. В этой книге, молодой мусульманский мальчик, также называемый Момо (здесь прозвище

Мухаммеда), живет со старой еврейкой, мадам Роза. Момо часто навещает старого мусульманина, господина Хамиля, который учит его религии, впоследствии у них появляются отношения дед-внук, также как и у Момо и мсье Ибрагима в тексте Шмитта.

Повесть Шмитта начинается с описания молодого Моисея, так же известного как Момо, который готовился стать взрослым и искал для этого женщину лёгкого поведения. Она написана как история детства и взросления мальчишки, которому в то время было всего лишь одиннадцать лет. Он разбивает копилку, берет деньги, и направляется на улицу Парадис, чтобы найти блудницу. В книге описывается в деталях настоящий район Парижа 1960-х годов. Момо всегда останавливается у магазина турецкого бакалейщика, мсье Ибрагима, и часто ворует товары. Пережив несколько отказов, он находит девушку, которая предложила ему свои услуги. Ей он захочет подарить своего плюшевого мишку – последний предмет, который связывал его с детством. **Взросление** ускоряется знакомством с "реальным" Парижем, где находятся знаменитые достопримечательности, показанным Момо Ибрагимом, самоубийством отца, одиночеством. По ходу романа, Момо все чаще разговаривает с мсье Ибрагимом, который берет его на отдых в Нормандию, которую Момо считает слишком красивой, что в результате доводит его до слез. Мсье Ибрагим потихоньку учит Момо пути суфийских мусульман, в попытке помочь мальчику. В конце романа, мсье Ибрагим покупает автомобиль, и они оба едут в Турцию, где они попадают в аварии, в результате которой погибает мсье Ибрагим. Книга заканчивается описанием небольшого магазина, завещанного Момо, который в настоящее время повзрослел.

История еврейского мальчика и мусульманского бакалейщика, связывает не только жизни двух показанных крупным планом героев, но и подразумевает глубинную связь религий на уровне символики имен. Перед нами – встреча двух пророков: патриарх Авраам на арабском языке носит имя «Ибрагим», а «Момо» – это сокращение от «Моисей». Один становится

покровителем и наставником для другого. Второй крупный религиозный аспект отражается в знаниях Корана у мисье Ибрагима. На протяжении всего романа он утверждает: "Я знаю, что в моем Коране", которые в том (2001) социальном контексте Франции могли выражать спад, происходящих в религии. Тем не менее, герой мисье Ибрагим показан весьма открытым, по соседству с его продуктовым магазином, в его выборе менее распространенных вещей в личной жизни, в том числе к каникулам в Нормандии, и покупке автомобиля, и к миру, показанному в его усыновлении Момо и его путешествии по многоконфессиональным Балканам, для того чтобы прибыть в родную Турцию. Несмотря на заключительное высказывание "что есть в его Коране" герой, очевидно, имеет религиозную веру, которая приносит внутреннее умиротворение, независимо от конфликтов в мире, и мировоззрение, которое обрел Момо, есть суфизм. Таким образом, дружба героев одновременно знак межконфессиональной близости и **преемственности двух поколений** и двух религий, провозглашающих веру, приносящую внутреннее умиротворение.

Мотив взросления через осознание главных нравственных ценностей – центральный мотив и в повести «**Оскар и розовая дама**» («**Oscar et la dame rose**», 2002). «Я сам во время серьезной болезни понял, как беззащитен человек в те минуты, когда он теряет силы, когда приближается смерть...– признается Шмитт. – Мне захотелось написать книгу, посвященную болезни, которая говорила бы о том, как надо болеть и как следует относиться к смерти. Я подумал, что ребенок, вероятно, будет самым характерным и всеобъемлющим персонажем. Я заметил, что дети гораздо более открыты, они реже скрывают от себя правду, чем взрослые, им важно говорить абсолютно откровенно о своей болезни и о смерти. И я написал „Оскара и Розовую Даму“, стараясь защититься от тяжести вопроса юмором, фантазией, выдумав легенду про двенадцать дней, за которые можно прожить жизнь» [52]. Шмитт стилизует текст, говоря о том, что намеренно обеднял

словарный запас и упрощал синтаксическую структуру, чтобы максимально воспроизвести речь ребёнка.

По определению автора «Оскар» – это повесть или роман в письмах, форма письма придает подлинность происходящим событиям, позволяет героям выразить свои мысли. Четырнадцать писем, обращённых к Богу, знаменуют этапы познания героем самого себя. Первое открытие, которое он делает: взрослые не всемогущи. Они испытывают страх, растерянность, недоумение: никто из них (ни родители, ни доктор) не отважился сказать страшную новость о его скорой смерти. Разочарование и ощущение предательства помогает преодолеть бабушка Роза, которая добровольно приходит в больницу ухаживать за больными детьми. Игра, предложенная Розовой мамой постепенно приводит Оскара к важнейшим открытиям, дает ему точку нравственной опоры, его отношение к себе и к Богу от первого письма к последнему постепенно меняется.

В начале своего «взросления» мальчик использует в своей речи слова, отражающие его болезнь, физическое состояние, это слова, часто используемые в больницах: «больно», «костный мозг», «операция», «заразны» и пр. [52]. В процессе становления личности ребёнка и обретения им Бога и веры, в его лексиконе появляются слова, говорящие о его обретении покоя, умиротворения: «созерцать свет», «краски дня», «слышать голоса», «дрожь радости», «счастье бытия» и др. [52]. Он открывает для себя мир, полный цвета (белый – цвет чистоты, святости и духовности, розовый – добра, романтики, любви, голубой, символизирующий небо, вечность, цвета Богоматери), людей, наделенных не только индивидуальным характером, но и говорящими именами (Роза, Пеги Блю), юмора и иронии.

Всё произведение пронизано элементом чуда. Ведь от полного неверия Оскар переходит в категорию людей верующих, полагающихся на волю Божью и с покорностью принимающих любые испытания [33]. Несмотря на всю трагичность произведения, автор поддерживает оптимистический

настрой и делает установку на позитивное мышление и всепобеждающую силу надежды, веры и любви [52].

Продолжает разговор о поиске веры и нравственного спасения роман **«Борец сумо, который никак не мог потолстеть» («Французское название», 2009)**, завершающий цикл «О Незримом» и часто определяемый как дзен-буддистская повесть-сказка. За прозрачной ясностью стиля скрывается мудрая философская притча, ирония и юмор. Главным героем снова становится ребёнок, пятнадцатилетний мальчик, который остро осознал, что жизнь устроена неправильно, мир несправедлив, а родители не всемогущи. После самоубийства отца Джун решает, что мать его не любит и сбегает из дому. Он практически голодает, ночует чаще всего под мостами, злится на всех и вся. Случайная встреча со стариком, утверждающим, что он будущий великий толстяк, меняет его жизнь. Странный знакомый дарит ему билет на турнир борцов сумо. Он предлагает Джун действительную альтернативу «тотальной аллергии» на мир и жизнь. Несмотря на заявление, что из всех примет японской жизни юный герой сильнее всего ненавидит именно сумо, когда «двухсоткилограммовые жирные туши с хвостом на затылке... трясут телесами, топчась в круге», он увлекается страстно, но не получает результатов. Наставник пытается объяснить, что «причина неудач кроется в нем самом, в его отношении к прошлому» [Изабель Курти «Le Figaro Magazine»], предлагает постичь дзен-буддизм. Позже мы узнаем, что успех к Джуну придёт лишь с постижением искусства медитации, а старик Сёминцу – мудрец, постигший тайны дзен и осознавший: «Без религии – можно, но без духовности – нет» [52], что не получится найти ответ на насущные земные вопросы, не осознав божественных тайн и истин.

В Цикле Незримого Шмитт рассматривает мировые религии безоценочно, с целью – не установить суть различий, а постичь самую сердцевину каждого вероучения. По словам Шмитта, его интересует не обрядовая сторона той или иной веры, а совершенно другое. Он пытается понять, как можно жить достойно, исполняя предписания той или иной

религии, потому что каждая из них говорит о добре, любви, милосердии, вере и Боге.

Центральный **мотив поиска веры** устойчиво сопряжен в цикле с мотивами

1) инициации как преодоления боли, обиды, ощущения брошенности и преданности взрослым миром (Момо – «Мсье Ибрагим и цветы Корана», Оскар – «Оскар и Розовая Дама», Джун – «Борец сумо»);

2) встречи с наставником, познавшим суть религиозной доктрины и несущим не букву, но дух религии (Ибрагим, Розовая Дама, Семинцу);

3) просветления через осознания, что «у жизни есть только одно решение – жить» [79].

Таким образом, с точки зрения развития мотива веры творчество Э.-Э. Шмитта можно разделить на два этапа: первый примерно до 2000 г. включает пьесы, в которых мотив веры связан с мотивами насилия, поиска себя в пространстве и в аксиологической системе, реализуемого через странствия; второй реализован в текстах «Цикла незримого» и мотив веры здесь реализуется через сопряженные с ним мотивы инициации, встречи с наставником, открытия истины (просветления).

2.2. Мотив любви в творчестве Э.-Э. Шмитта

Вторым лейтмотивом всего творчества Э.-Э. Шмитта является **мотив любви**, реализующийся в таких произведениях, как «Ночь в Валони», или «Последняя ночь Дон-Жуана» («La nuit de Valognes», 1991), «Загадочные вариации» («Variations Énigmatiques», 1996), «Распутник» («Le Libertin», 1997), «Фредерик или Бульвар преступлений» («Frédéric ou le Boulevard du Crime», 1998), «Отель двух миров» («Hôtel des deux mondes», 1999), «Тектоника чувств» («La tectonique des sentiments», 2005).

Эти пьесы могут быть условно разделены на **три группы**. Первая по-новому воспроизводит знакомых читателю персонажей и **узнаваемые**

сюжеты. Это «Ночь в Валони», в которой Шмитт принципиально изменил известный всем миф о Дон Жуане; «Распутник», рассказывающая историю Дидро, которого от труда над энциклопедией отвлекают многочисленные дамы, желающие его любви, совета и участия; «Фредерик, или Бульвар преступлений», где главным героем является реальный исторический персонаж, знаменитый актер Фредерик Леметр (1800–1876), игравший в театре эпохи романтизма, человек, который стал легендой. Вторая включает пьесы об осознании трудностей, сложностей и **загадок любви через разочарование и «проверку».** Это «Загадочные вариации» – пьеса-интервью о таинственности женщины, её души и её разрушительных загадок; «Тектоника чувств», в основе которой лежит ситуация «испытания» любви под воздействием заблуждения. В обоих случаях ошибки человека рвут хрупкую нить его отношений, однако любовь остается и вне зависимости от желания человека меняет его жизнь. Третья – «**Отель двух миров**» пьеса, соединяющая **воедино Любовь и Бога**, предлагающая читателю выход осознания Бога через любовь.

Мотивы, с которыми сопряжен лейтмотив любви в **первой группе являются мотивы таланта и суда.**

Дон Жуан в «**Ночи в Валоне**» заключен в замке, в который заманили его «жертвы», чтобы вершить над ним суд. Шмитт отступает от сюжета в трактовке понятия «жертва»: Дон Жуана наказывают жертвы из нашумевшего списка Сганареля. Ему мстят женщины, с которыми некогда он имел связь. Это пять мстительниц совершенно разных возрастов. Когда Дон Жуан оказывается в ловушке, дамы пытаются напомнить ему о себе, и они рассказывают свои истории встречи с обольстителем. Но Дон Жуан ничего не помнит. Приговор для него оказывается суровым: женитьбы на самой молодой из его жертв. От его тщеславия не осталось и следа, он стал воплощением пустоты. И именно в тот момент ему он понимает, что любил единственный раз в своей жизни, и испытал он это чувство к мужчине, брату племянницы одной герцогини. В затишье финальной ночи Дон Жуана

остаются вопросы о смерти, любви и истине, на которые не в силах ответить никто. Дидро в «Распутнике» подвергается испытанию добродетели, терпения, верности философии. Недалекая жена жаждет выяснить, наставляет ли он её рога; легкомысленной дочери не терпится воплотить в жизнь нетрадиционный взгляд отца на брак; дочери друга, мадемуазель Гольбах, хочется потерять невинность; а мадам Тербуш, которая вооружилась палитрой и кистью, пишет портрет обнаженной знаменитости, пытается соблазнить главного героя. «Это самая веселая моя пьеса. Написанная весной, для весны, с сильным ощущением обновления, жизненной силы», — свидетельствует автор [90]. Э.-Э. Шмитт вполне здравомысляще оценивает нравственные возможности своего героя, верность которого философии относительна. «Дидро — это либертен от философии: он флиртует с идеями, но никогда не вступает с ними в брак», — поясняет Шмитт. Герой пьесы страдает от затеянных дамами любовных салочек. «Я больше не играю! Вы все сегодня, с самого утра, выпятив груди, оголив плечи... словно сговорились довести до белого каления бедного человека, который мечтает лишь о покое, о мире...». Актер-Фредерик в «Бульваре преступлений» не проходит искушения, отказываясь от своей любви ради искусства, покоя, успеха: «Однажды я встретил женщину, которую надолго смог бы предпочесть всем другим. Но я солгал. Не хотел навязывать ей ни себя, ни свою жизнь. — Не было ли это на самом деле доказательством любви?» [93]. Итог — разрушенные судьбы, утраченный талант, потерянные годы жизни. Во всех случаях **только любовь является гарантом осмысленности и созидательности жизни таланта.**

Перед нами три гения, способных сделать жизнь людей лучше вынуждены признать и Герцогиня в «Ночи в Вавилоне», и Анна Тербуш в «Распутнике», и Береника в «Бульваре преступлений». Устойчивый мотив разрушительности таланта, выражающийся даже в заголовках указанных пьес, тоже сопряжен с тем, решается герой следовать за своей любовью или нет. Талант, не озаренный любовью, губителен. Всё, что остается

легкомысленному философу – разочарование: «Разве человек когда-нибудь владеет истиной? Иллюзии, заблуждения» [90]. Гений с холодным сердцем «последний из людей, коим стоит оказывать доверие... чудовище, <которому жилось> легко, потому что, кроме моего искусства, ничто не имело для меня особого значения» [93].

Вторая группа представляет любовь-загадку, любовь-тайну, не поддающуюся разгадыванию, и любовь-ответственность за другого. Здесь зрелый, а то и стареющий герой оглядывается назад и осознает ошибочность прежних взглядов, лживость убеждений, заставлявших его бояться любви, навязывавших формы болезненные, жестокие для обеих сторон. Мотив **подведения итогов**, «промежуточных выводов» **устойчиво связан здесь с мотивом любви** и, уже, потерянной любви.

Так, пьесу «**Загадочные вариации**» Шмитт написал, с расчетом на определённого актёра, он надеялся, что в ней сыграет Ален Делон. Однако в итоге столкновение Абея Знорко и Эрика Ларсена показалась ему «лучшей историей любви» [81]. Действие происходит на безлюдном острове, на котором живет знаменитый норвежский писатель. Он категорически отказывается общаться с представителями прессы, но соглашается дать интервью в надежде, – как мы выясняем впоследствии, – на встречу со своей единственной любовью, женщиной, которой уже нет на свете. В этой пьесе Шмитт вовлекает нас в беспорядочный круговорот, восхищая нас как иллюзиями Зевксиса, так и иронией Пархасиуса. Действие происходит в доме писателя, призера Нобелевской премии Абея Знорко, который живет отдельно от всего мира и посвящает себя только своему искусству, на острове в Норвежском море. Эрик Ларсон, журналист местной газеты, приехал на остров, чтобы взять интервью у Абея о его последней книге, которая называется «Непризнанная Любовь».

Главные вопросы Эрика, касающиеся книги, которая была представлена в форме нескольких писем двух любовников, возникали по поводу собственного прошлого опыта Абея. Таким образом, он утверждает, что

реальность находится за границами своей внешней оболочки, предшествующая реальность которой отражается во всех произведениях; и он особенно заинтересован в Элен Меттернах, которой посвящена книга, выясняя, относится ли эта книга, к реальной женщине, с которой переписывался Абель. Поначалу, Абель настаивает на том, что книга является чистым вымыслом, «простая» внешняя оболочка без реальных образов. Тем не менее, со временем, он раскрывает Эрику то, что книга действительно является коллекцией реальных писем, в количестве 253, которыми он обменивался (за последние двенадцать лет) с реальной женщиной по имени Элен Меттернах, в которую он был страстно влюблен. Этот поворот мысли, раскрывает то, что реальный образ, является не реальным, т.е. книга была «простым» вымыслом, и что Абель был таким человеком, который никогда по-настоящему не влюблялся, взаимодействуя с миром только с помощью таких манипуляций.

Тем не менее, следующим шагом было раскрытие образа Эрика Ларсона, журналиста, приехавшего на остров в поисках реальности за границами внешней оболочки. Это поиск реальности на самом деле был внешней оболочкой, его доскональность и интенсивность скрывает тот факт, что он знал все, что действительно была реальность за внешней оболочкой, т.е., что Элен Меттернах –это реальная женщина, с которой у Абеля был роман и впоследствии переписка. Далее, Эрик рассказывает Абелю, что Элен, в то время как она переписывалась с ним (письма, в которых говорилось о ее чистой любви к нему), давно была замужем за Эриком. Таким образом, то, что было раскрыто Абелю. Эрик понимал как реальность за внешней оболочкой, на самом деле являлась лишь простой видимостью для Абеля. Абель понял, что реальность их чистой любви была не более чем простым вымыслом, очередным обманом Элен.

В этом «рискованном» сюжетном повороте разница между внешней стороной (роман как вымысел) и реальностью за ней (фактическая любовь) отражается в реальность, как ее собственное различие - Абель вынужден

считать Элен, которую он любил по-настоящему вымыслом, видимостью. Именно в этом контексте, название пьесы становится особенно значимым. Мелодия Элгара «Загадочные Вариации, была любимой записью Элен, и которую персонажи слушали на протяжении всей пьесы. Эта мелодия выражает чувства самой Элен: «четырнадцать способов прослушивания несуществующей мелодии», четырнадцать вариаций «на тему, которую никто никогда не слышал» - объясняет Абель. «Элгар заявил, что это была хорошо известная тема, но ее никто не узнал. Неразличимая мелодия, которую чувствует один человек, тень, которая появляется и исчезает». Эта пьеса, в данном контексте, характеризуется недостижимостью, ее «основная тема» получает значение «вещь внутри себя», и, не смотря на данные проявления, никогда полностью не раскрывается в них. Для подавленного Абеля, эти изменения отражают само непонимание объекта любви: «кого ты любишь, когда ты любишь? Мы никогда не узнаем».

И только сообщение Эрика о смерти Элен смягчило горечь Абеля и сменила ее на сбивчивый и разочарованный плач. Но и на этом сюжетные повороты не заканчивались. Шоком для Абеля было то, когда Эрик рассказывает, что Элен, на самом деле, умерла 10 лет назад, и логически рассуждая, Абель пришел к выводу, что их переписка за последние десять лет была совершенным обманом – письма Элен, эти страстные признания в истинной и чистой любви (которые были написаны в «вымышленной» книге «Непризнанная Любовь») были написаны ни кем иным, как самим Эриком, который в своем горе нашел в этом занятии странные способы поддержания связи со своей женой.

Действие пьесы симптоматично привязано к пороговому хронотопу: последний день северных сумерек, когда полярный день превращается в полярную ночь. Время, когда открываются тайны и герои оказываются в ситуации выбора и переосмысления всей своей жизни. Герой, который изначально провозглашает: «Я ненавижу любовь. Я для себя всегда пытался избежать этого чувства. Оно, кстати, отвечало мне тем же» [80], в итоге

вынужден признать, что боится смерти, осознает бессмысленность своего отшельничества и нуждается в любви. В столкновении позиций двух героев противопоставляются **ценности влюбленности и любви**, романтики расставания и будничной заботы, желания жить «как будто вы оба бессмертны [80] или с ощущением «страха, который мы вместе пережили» [80]. Героиня пьесы «Тектоника чувств» находится в бальзаковском возрасте, активная жизненная позиция и прекрасная материальная база, любит и любима, по каким-то причинам отказывается выходить замуж, хотя и не против, является депутатом парламента, уделяет внимание правам женщин. Возлюбленный главной героини – её копия, идеальный мужчина. Героине кажется, что пыл возлюбленного остыл, чувства потеряли прежнюю остроту, и она решает действовать от противного: сама признаться избраннику, что чувство ее начинает увядать. Последует страстное опровержение, и останется назначить дату свадьбы. Однако герой с нескрываемым облегчением принимает ложное признание и подтверждает, что он тоже охладел, вот только из малодушия не решался признаться. Он в восторге от мужества и честности героини. Испытание чуть было не оказывается разрушительным, однако в финале происходит переосмысление жизненных позиций, открытие истинных ценностей, осознание важности дарованной героям любви. Взаимопонимания не наступает: «Женщинам дано понять лишь то, что есть в мужчине женского; мужчины же понимают в женщине, что есть в них мужского. Иначе говоря, понять другой пол невозможно. И, объясняя каким-то образом его поведение, ты непременно ошибаешься» [91], но любовь важнее понимания, привязанность даёт смысл жизни, которую **рациональные вопросы пытающегося всё понять прагматика только обесмысливают**.

В обоих случаях пьеса с вымышленным героем в центре имеет мощную **интертекстуальную основу**, придающую событиям узнаваемость. Герой «Загадочных вариаций» сравнивает расстояние, отделяющее его от Элен Меттернах, с мечом Тристана, гарантирующим чистоту отношений в

«Романе о Тристане и Изольде». В пьесе «Тектоника чувств» Шмитт ссылается на Мюссе «С любовью не шутят». Мюссе процитирован в произведении румынской проституткой, влюбленной во французскую литературу. Она сравнивается с теми героинями французской литературы, которые, вопреки роду занятий, всегда отличались высокими моральными качествами («Пышка», «Дама с камелиями»). Её интрига содержит в себе явную переключку с сюжетом Дидро («Племянник Рамо»). Шмитт в большой степени спорит с романтизированными сюжетами о потере любви, он «предлагает вернуться к простым истинам, а также восстановить в своих правах идеи гуманизма» [54, с. 252]. Для него именно любовь – залог нравственности, самореализации, отсутствия страха перед жизнью.

Третий тип пьес, в которых центральный мотив – мотив любви представлен «Отелем двух миров» – самой фантастической и самой абстрактно-философской пьесой Э.-Э. Шмитта, явно связанной узами традиции с экзистенциальной драмой и «За закрытыми дверями» Ж.-П. Сартра, в частности. И в том и в другом случае героям предстоит сделать решающий выбор между добром и злом, подвести итоги собственной жизни. Экзистенциальная ситуация порога дает возможность поставить принципиально значимые вопросы бытия. Постояльцы отеля двух миров находятся в коме, между двумя мирами, между землей и небом, жизнью и смертью. Ожидание своей участи определяет настроение, создает нерв отношений героев. Героями пьесы, постояльцами отеля, являются люди различных социальных групп, с различным материальным положением: спортивный журналист, девушка, с детства прикованная к инвалидной коляске, по имени Лора, маг, президент фирмы и домработница. Однако оказывается, что в решающий момент бытия социальный статус, как и многое, что было важно в земной жизни, не имеет значения. Отель Шмитта – место, где можно «спокойно подумать обо всем, о чем раньше не было времени думать, о жизни, о смерти, о Боге, обо всем таком, ... – это, наверное, и значит быть счастливой» [85]. Оказывается, что рождение и

смерть сами по себе не столь важны, важно то, что делают люди в промежутке, о чем думают. Важно «мечтать, слушать музыку, читать... испытывать состояние влюбленности» [85].

Нравственное просветление сопряжено в пьесе с любовью между журналистом Жилем и Лорой. Открытие бесконечности мироздания, показывает Шмитт, делает человека свободным, позволяет ему не держаться за мнимые ценности, не оглядываться на свою брэнную телесную оболочку. Открытие любви накладывает новые скрепы – открывает ему страх за другого, понимание, что есть ценности более значительные даже чем жизнь. Но Шмитт сознательно оставляет финал открытым: благодаря **жертве**, которую совершил один из постояльцев отеля во имя любви и жизни другого человека, Лора отправляется на землю, но остается лишь предполагать, в каком направлении поедет лифт, в который вошел Жиль... Жизнь как **ожидание** решения, как «промежуточная станция», на которой легко **заблудиться** между добром и злом, потерять ценностные ориентиры, – еще один важный мотив, устойчиво сопряженный с мотивом Бога и любви в творчестве Э.-Э. Шмитта.

Каждый из героев вышерассмотренных пьес подвергается испытанию любовью: проходит по пути разочарования в ней, потери и, затем, обретения. Мотив любви оказывается сопряжен с мотивами творчества, подведения итогов и обретения Бога. Во всех трех случаях, однако, оказывается, что полная самореализация человека, раскрытие всех его талантов и возможностей, воплощение мечты и обретение нравственной опоры мыслимо для Шмитта только в ситуации, связанной с любовью. Любящий человек может раскрыть весь потенциал, данный ему Богом, отказавшийся от любви – обречен на прозябание, потерю всего самого важного и дорогого, утрату смысла жизни.

Изучив определённый массив текстов, мы понимаем, что Э.-Э. Шмитт увлечён драматургией. В своих произведениях он ищет ответы на волнующие его вопросы и даёт некие уроки человечеству, показывает

преимущество духовных ценностей над материальными. Писатель делает акцент на внутреннем мире героев и раскрывает характеры, используя различные приёмы, в том числе и диалог. Именно с помощью диалогов Шмитт даёт возможность героям своих произведений найти истину. А героями этих произведений автор делает людей, которые философски ведут беседы или каким-то образом изменили мир: Фредерик Леметр, Дени Дидро, Иисус Христос, Зигмунд Фрейд, Дон Жуан и др. И каждый из них подвергался сомнениям о существовании Бога, испытаниям любовью, обретению веры. Каждый из лейтмотивов раскрывается по-разному. В связи с этим мы составили систему мотивов, с помощью которой Шмитт раскрывает главные темы произведений (см. Приложение 1).

ГЛАВА III

«ОСКАР И РОЗОВАЯ ДАМА» КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ШКОЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ: ПОЗНАНИЕ СПРАВЕДЛИВОСТИ И ЦЕННОСТИ ЖИЗНИ

Мы предлагаем урок-обсуждение указанной повести и поставленных по ней спектаклей и предполагаем, что этот урок может пройти в 8-9 классах. Согласно Статье 9 об Информационной продукции для детей, достигших возраста двенадцати лет, Федерального закона от 29.12.2010 N 436-ФЗ (ред. от 29.06.2015) "О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию", к допускаемой к обороту информационной продукции для детей, достигших возраста двенадцати лет, может быть отнесена информационная продукция, содержащая оправданные ее жанром и (или) сюжетом:

1) эпизодические изображение или описание жестокости и (или) насилия (за исключением сексуального насилия) без натуралистического показа процесса лишения жизни или нанесения увечий при условии, что выражается сострадание к жертве и (или) отрицательное, осуждающее отношение к жестокости, насилию (за исключением насилия, применяемого в случаях защиты прав граждан и охраняемых законом интересов общества или государства);

2) изображение или описание, не побуждающие к совершению антиобщественных действий (в том числе к потреблению алкогольной и спиртосодержащей продукции, участию в азартных играх, занятию бродяжничеством или попрошайничеством), эпизодическое упоминание (без демонстрации) наркотических средств, психотропных и (или) одурманивающих веществ, табачных изделий при условии, что не обосновывается и не оправдывается допустимость антиобщественных действий, выражается отрицательное, осуждающее отношение к ним и

содержится указание на опасность потребления указанных продукции, средств, веществ, изделий; (в ред. Федерального закона от 29.06.2015 N 179-ФЗ) (см. текст в предыдущей редакции)

3) не эксплуатирующие интереса к сексу и не носящие возбуждающего или оскорбительного характера эпизодические ненатуралистические изображение или описание половых отношений между мужчиной и женщиной, за исключением изображения или описания действий сексуального характера. Повесть «Оскар и розовая дама» отвечает параметрам возрастной ориентированности:

1) указывает, обсуждает серьёзные вопросы веры, религии, жизни и смерти и т.д.;

2) содержит жестокий материал, в данном случае – смерть ребёнка;

3) возникает тема критического осмысления справедливости поступков взрослых и т.д. (в связи с этим важно, чтобы слушатели были старше 14 лет);

4) именно в программе 8-9 классов поднимаются схожие с рассматриваемой нами повестью темы, проблемы, волнующие героя вопросы и пр. Так, например, в программе 8 класса общеобразовательной школы изучаются: «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» (фрагменты) – о негибкости, непримиримости, убежденности главного героя; «Капитанская дочка», «Повести Белкина» А.С. Пушкина – о формировании характера, взгляда героев на жизнь, о душевной стойкости и нравственной красоте. Изменения в характере героев; рассказ Л.Н. Толстого «После бала», в котором делается акцент на мысли автора о моральной ответственности человека за все происходящее вокруг; рассказы Максима Горького – убежденного защитника идеи активного отношения к жизни; рассказы В.М. Шукшина и юмор в них; «Ромео и Джульета У. Шекспира – о конфликте чистого сердца и предрассудков, героях трагедии как символе верной и вечной любви, силе чувства юных героев, их преданность друг другу; «Дон Кихот» М. Де. Сервантеса – о душевном величии и наивной

простоте героя романа. В программе 9 класса пойдёт речь о литературе и её роли в духовной жизни человека. На данном этапе изучения литературы составителями программ предлагается изучить «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» М.В. Ломоносова; провидения Г.Р. Державина, в которых будет раскрыта тема несправедливости сильных мира сего; повесть «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина, где учащиеся подробнее познакомятся с сентиментализмом, утверждением общечеловеческих ценностей, внутренним миром героев; стихотворения А.С. Пушкина («Деревня», «К Чаадаеву», «К морю», «Пророк», «Анчар», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Я вас любил: любовь еще, быть может...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»), в которых будут раскрыты темы одухотворенности, чистоты, чувства любви, дружбы, а также раздумий о смысле жизни; роман в письмах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина – о судьбах, трагедии героев. Здесь ученик подробно знакомится с пушкинским романом в зеркале критики; жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова, роман «Герой нашего времени», основные мотивы лирики («Смерть Поэта», «Парус», «И скучно и грустно», «Дума», «Поэт», «Родина», «Пророк», «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Нет, я не Байрон, я другой...», «Расстались мы, но твой портрет...», «Есть речи – значенье...» (1824), «предсказание», «Молитва», «Нищий», «Я жить хочу! Хочу печали...»- закрепление понятий о романтизме); «Мёртвые души» Н.В. Гоголя, где поэму будут соотносить с «Божественной комедией» Данте, с плутовским романом, романом-путешествием, следить за эволюцией героя – от сатирика к пророку и проповеднику; «Бедность не порок» А.Н. Островского – о воплощении истины, благодати и красоты; «Юность» – повесть из трилогии Л.Н. Толстого, где образ героя схож с образом героя повести Э.-Э. Шмитта, а именно в формировании личности юного героя повести, его стремлении к нравственному обновлению. Также сходство можно отметить и в духовном конфликте героя с окружающей его средой и собственными недостатками, например, скептицизмом. У обоих героев

наблюдается возрождение веры в победу добра, в возможность счастья. В контексте данного произведения будут рассмотрены особенности поэтики Л. Толстого: психологизм («диалектика души»), чистота нравственного чувства, внутренний монолог как форма раскрытия психологии героя; рассказы А.П. Чехова («Госка», «Смерть чиновника») – об истинных и ложных ценностях героев (что не мало важно и в повести «Оскар и розовая дама»).

Наш урок предполагает предварительный просмотр спектакля и чтение повести «Оскар и розовая дама». Планируется его проведение в качестве факультатива по литературе.

Конспект урока на тему: «Вопросы жизни и смерти в контексте детского жизнелюбия».

Урок начинается с краткой презентации творчества писателя, Эрика-Эмманюэля Шмитта (слово учителя):

– Эрик-Эммануэль Шмитт — французский писатель и драматург, родился 28 марта 1960 года. Его пьесы были переведены и поставлены в более чем тридцати странах мира (учитель показывает ученикам фотографии. Э.-Э. Шмитта).

Шмитт окончил лицей в Лионе, после чего поступил в Высшую нормальную школу в Париже. Там он получил титул доктора философии в 1986 году, защитив диссертацию на тему «Дидро и метафизика». Затем преподавал философию в течение трёх лет в Шербуре и в Шамбери. Эрик-Эммануэль вырос в семье интеллигенции (оба его родителя – школьные учителя физкультуры из Эльзаса). Считал себя агностиком, позже он объявил себя христианином.

Свой первый сценарий Шмитт написал в 1991 году. «Ночь в Валони» была поставлена во Франции и за рубежом. Однако ещё большую популярность принёс ему второй спектакль «Посетитель», основанный на диалоге Зигмунда Фрейда и Бога, за который он был награждён премией Мольера в 1993 году.

Темы его произведений весьма разнообразны, а герои ищут ответы на волнующие их вопросы, касающиеся Бога, жизни и смерти, веры, истинной любви, поиска себя и др.

Мировые религии нашли богатое отражение в его творчестве, что ярко проявилось в «Цикле незримого» — четырёх повестях Шмитта:

- Миларепа — Буддизм в Тибете
- Месье Ибрагим и цветы Корана — Суфизм и Иудаизм
- Оскар и Розовая Дама — Христианство
- Дети Ноя — Христианство и Иудаизм

В 2001 году Шмитт был награждён театральной премией французской академии (фр. Grand prix du théâtre). «Месье Ибрагим и цветы Корана» удостоился Немецкой книжной премии в 2004 году и был экранизирован с Омаром Шарифом в главной роли.

Эрик-Эммануэль Шмитт живёт и работает в Брюсселе, а с 2008 года имеет кроме французского ещё и бельгийское гражданство.

– У: Ребята, давайте теперь подробнее остановимся на «Цикле Незримого». По ходу сообщения вам необходимо заполнять таблицу.

Название произведения	Герой - ребёнок	Учитель	Религия	Итог
-----------------------	-----------------	---------	---------	------

(прослушивается сообщение, которое заранее подготовил ученик класса).

– уч.: Эрик-Эммануэль Шмитт — мировая знаменитость, он признан как самый читаемый и играемый на сцене французский автор. Это модный, блестящий и вместе с тем глубокий писатель, которого волнуют фундаментальные вопросы морали и смысла жизни, темы смерти, религии.

В двадцать восемь лет Шмитт предпринял пеший поход по пустыне Сахара. Он отправился туда будучи атеистом, а десять дней спустя вернулся глубоко верующим человеком. Вдали от привычного окружения писатель и драматург открыл для себя обычную жизнь, завязал дружбу с туарегами. А

потом он заблудился на просторах Ахаггара. На протяжении тридцати часов он ничего не ел и не пил, он не понимал, где оказался, и сумеют ли его найти. И ночь, проведённая под звёздами, открыла ему новый духовный путь.

Восточные путешествия, многочисленные впечатления Шмитта от чтения текстов самых разных религий привели к тому, что через несколько лет, после возвращения во Францию, автор обратится ко всем четырем книгам Евангелия. Он прочитал все четыре книги разом и был абсолютно поражен историей любви и жертвы во имя любви. Это событие Шмитт обозначает как вторую мистическую ночь в своей жизни. Соответственно, с начала 2000-х годов в его книгах становится больше конфессиональной определенности. Однако параллельно он ищет общее в мировых религиях, находит точки соприкосновения разных верований.

Результатом его конфессионального выбора стали книги, которые вошли в его «Цикл Незримого», где сюжетобразующим мотивом становится инициация как духовное открытие, помогающее выжить. На протяжении двенадцати лет одна за другой появляются повести, которые объединяет тема постижения различных религий: ислама и его ветви суфизма («Мсье Ибрагим и цветы Корана»), христианства («Оскар и Розовая Дама»), католицизма и иудаизма («Дети Ноя»), буддизма («Миларепа»), дзен-буддизма («Борец сумо, который не мог потолстеть»). «Каждая история Цикла Незримого, – пишет Г.В. Соловьёва, – это инициация» в том смысле, что герой «сталкивается с иной, непривычной моделью миропонимания и поведения». У Шмитта-писателя идеальным рассказчиком и зрителем, является, вероятно, Бог. Иисус, Магомет, Будда: «Бог, с которым можно вступить в диалог, отстаивать свое мнение, Бог, который знает, что его творение не лишено недостатков...». Иногда Бог становится активным действующим лицом. Темы религии, сходства и различия разных мировых религиозных учений находятся в центре внимания писателя на протяжении уже более десяти лет.

Важнейшие духовные вопросы о жизни и смерти, существовании зла, свободе, терпимости Шмитт задает мировым религиям от имени ребенка или

подростка. Он избирает таких персонажей, как Симон, Оскар, Момо, Жозеф и Джун, – мальчиков, которые оказались между двумя мирами. Герои произведений не принадлежат к миру детей, но и мир взрослых отталкивает их. Шмитт признает, что много раз перекладывал свои жизненные воспоминания, жизненные ситуации взрослого человека на плечи ребенка, который становился ключевым персонажем: «Если бы этот перенос был невозможен, то, думаю, я не смог бы ничего написать». Персонажи «Цикла» однажды понимают, что мир несправедлив, а родители не всемогущи. Отсюда появляется ощущение одиночества. Ребенок или подросток, как правило, попадает в кризисную ситуацию, хоть и не всегда сознает это. Пятнадцатилетний Джун из повести «Борец сумо» после самоубийства отца решает, что мать вовсе его не любит, и сбегает из дому. Одиннадцатилетний Моисей по прозвищу Момо понятия не имеет, что такое домашний очаг и родительская любовь, мать оставила его совсем маленьким, а отец покончил жизнь самоубийством. Десятилетний Оскар, оказавшись в больнице, внезапно узнает, что его болезнь неизлечима, ни врачи, ни родители ничем не могут помочь ему, и все они врут. Изначальный разрыв детского и взрослого не случаен: в творчестве Шмитта сознание ребёнка близко религиозному в том смысле, что оно является начальной, естественной формой религиозности. С течением времени детское сознание перерождается в сознание взрослого человека и естественная религиозность отступает перед логикой разума. В результате между миром взрослых и детей образуется пропасть.

В «Цикле незримого» этот разрыв преодолевается через покорность судьбе, юмор, сохранение достоинства на пороге испытаний. Вера в Бога и шутка становятся для героев Шмитта спасением в мире, где царит смертельная болезнь, беспощадный нацизм или предательство. Большое значение имеет то, что религиозность детского сознания предполагает диалогический тип мышления. Сознание ребёнка демонстрирует готовность не просто высказываться или задавать вопросы, но и услышать ответы на

них. В «Цикле Незримого» центральными мотивами становятся мотивы взросления, преемственности двух поколений, поиска веры, которые сопряжены с мотивами инициации, встречи с наставником и просветлением героя.

Название	Герой - ребёнок	Учитель	Религия	Итог
«Миларепа»	Симон	Загадочная женщина (Миларепа)	Буддизм	Обретение своего пути, себя, духовное просветление
«Мсье Ибрагим и цветы Корана»	Момо (Моисей)	Мсье Ибрагим	Ислам/суфизм	Обретение религиозной веры и мировоззрения, которые принесли внутреннее умиротворение, независимо от конфликтов в мире
«Оскар и Розовая дама»	Оскар	Розовая дама	Христианство	Главный герой приходит к просветлению и получает покой. Оскар от полного неверия переходит в категорию людей верующих, полагающихся на волю Божью и с покорностью

				принимающих любые испытания
«Дети Ноя»	Жозеф	Отец Понс	Католицизм/ иудаизм	Преодоление смерти, торжество мира, принятие себя и своей религии, принадлежности к своему народу.
«Борец сумо, который никак не мог потолстеть»	Джун	Старик Сёминцу	Дзен-буддизм	Постижение искусства медитации, достижение успеха. Постижение божественных тайн, истин и осознание важности религии и духовности.

– У: А теперь, ребята, мы с вами подробнее остановимся на одной из повестей Э.-Э. Шмитта из «Цикла Незримого», повести «Оскар и розовая дама». Нами были просмотрены три варианта постановки спектакля «Оскар и розовая дама». Сейчас мы с вами попробуем определить, кто является главным героем в спектаклях, представленных театрами «Белый остров» (далее «Б.О.»), «Наш дом» (далее «Н.Д.») и в моноспектакле с Алисой Фрейндлих (далее «А.Ф.»)? (Беседа учителя с учениками, каждый высказывает своё мнение. В спектакле, представленном театром «Белый остров», главным героем кажется Розовая дама, в отличие от спектакля одесского театра «Наш дом», потому что там главным героем всё-таки был Оскар. Только спектакль с Алисой Фрейндлих не даёт однозначно сказать,

роль какого из центральных героев является главной: либо это и Оскар, и Розовая дама, либо сама актриса.)

– У: Какие акценты помогают вам сделать тот или иной вывод?

(«Б.О.»: Монологи розовой дамы были направлены в зал, сориентированы на центр, сопровождалась музыкальными фрагментами, в которых хор мальчиков исполняет католические гимны-молитвы, представляющие собой абстракцию.)

(«Н.Д.»: В качестве декораций была комната с игрушками, которая не была подвержена трансформации, превращению. В качестве музыкального сопровождения использовалась почти исключительно детская музыка и хор. Театр представил пьесу с заметным сокращением текста. В спектакле присутствуют два персонажа, причём Розовой дамы было меньше, чем Оскара.)

(«А.Ф.»: В моноспектакле с Алисой Фрейндлих все очень лаконично, нет никаких переодеваний. Весь спектакль актриса играет за двоих в детском сером костюмчике и розовом шейном платке. При этом нет никакого грима, ни песен, ни танцев. Что касается декораций, на сцене выстроена арка с несколькими сводами, которая в зависимости от подсветки превращается то в окно палаты мальчика, то в белый больничный коридор, а один раз даже в готический собор. Справа прозрачный столик, на котором лежат письма. Слева - уголок игрушек. Мишка, обезьянка, голубой шарик, желтый мячик, обруч. Голубой шарик будет изображать девочку Пегги Блю, которую любит Оскар. В первом действии мы чувствуем, что преобладает восприятие Розовой Дамы - 80-летней сиделки, которая стала лучшим другом Оскару и из-за своей униформы получила прозвище Розовая Мама, которая начинает читать письма Оскара, и он воскресает в ее памяти. Во втором действии делается акцент на повествовании через восприятие Оскара. А. Фрейндлих ведет диалог, не делая при этом видимых усилий, чтобы представляться то ребенком, то пожилым человеком. Сложно сказать однозначно, кто в данном случае в главной роли, герои плавно перетекают один в другого. Но всё-таки

история строится как воспоминания Розовой дамы, читающей письма умершего Оскара.)

– У: Как проходит эволюция героев, как он проживает свои 10 дней?

(«Б.О.»: В спектакле сразу заявлено, что герой умрёт. Рассказывается, чем это обернётся для Розовой дамы. Она начнет смотреть на мир по-другому, потому что Оскар стал для неё примером мужества. Заметно будет меняться отношение Розовой дамы к Оскару: от нейтрального отношения до материнских чувств. В случае с Оскаром, то его эволюция максимально сокращена. Весёлые детские, комические эпизоды минимизированы.)

(«Н.Д.»: Розовая дама статична, она практически постоянно сидит в кресле, в отличие от Оскара, который является воплощением молодости и энергии. Момент умирания мы наблюдаем, когда Оскару «исполняется» около 80-90 лет. И даже в эти моменты манера игры героя довольно оживлённая.)

(«А.Ф.»: Оскар рассказывает, что ему – десять, но он выглядит на семь, что от лечения он лысый, как инопланетянин и что ему нравится ждущая операции девочка Пегги Блю – «голубая фея», как он говорит, оттого, что ее кровь не доходит до легких. За 14 дней происходит много: и роман с Пегги, и ссора, и примирения, и побег из больницы, и обиды на родителей, которых он называет придурками, и возвращение к ним, и сложные взаимоотношения с Богом, которые прошли через много этапов. Благодаря придуманной игре Розовой дамы, Оскар познает жизнь такой, какая она есть, и сама жизнь становится в таком случае полноценной. К середине спектакля на сцене возникает не маленький мальчик, а постаревший человек, который начинает задумываться о жизни и смерти. Силы оставляют Оскара, и его письма становятся короче. Он прощает родителям их неспособность рассказать правду о том, что дни его сочтены. Вместе с Розовой Мамой он приходит в церковь и задается вопросом: «Почему Бог распят и все тело у него в крови?» На это Дама отвечает: «А кому ты поверишь: тому, кто жив-здоров, или тому, кто страдает за всех?» После этой сцены в образе Оскара стараниями

актрисы появляется новый оттенок: горькое знание, обременившее его ум и сердце. В одном из последних писем Оскар рассказывает Богу о том, как тихим ранним утром вдруг почувствовал его присутствие и обрадовался. В этой сцене всё пространство будто наполняется спокойствием и умиротворением, которые снизошли в тот момент на героя. В этом письме мальчик просит только одного: чтобы родители тоже почувствовали присутствие Бога и утешились. Смерть Оскара показана неоднозначно. Декорация превращается в темный коридор, в конце которого загорается ослепительный свет. Но сам Оскар остается спокойным. «Ухожу», - тихо говорит он и без страха навсегда исчезает в белом зареве. От полного безверия до веры в себя, в любовь своих родителей, в Бога, мы вместе с героем проживаем его становления, открытия, эволюцию, произошедшие с ним всего за 12 дней, которые оказались равными в воображении героя полноценной жизни. Преображение случается не только с Оскаром. Мудрость мальчика и Розовой Дамы оказываются наравне. Только Розовой даме эту мудрость дала её долгая жизнь, а Оскару – его болезнь. В спектакле, использована музыка известного кинокомпозитора Збигнева Прайснера, написанная к фильмам Кесьлевского. А оформление декораций и использование света материализует невидимый путь, который соединяет этот мир с тем. В какой-то момент становится виден голубой свет в конце неожиданно длинного тоннеля, на нем косым неровным подчерком написано: "Только Богу дано право меня разбудить". И подпись - "Оскар".)

– У: Какие смыслы подчеркнуты в каждой из постановок? Какие открытия делает Оскар? К каким выводам он приходит?

(«Б.О.»: Акцент делается на идее прощения, которая особенно ярко выражена в сцене с доктором. Идея принятия жизни, пропаганда своих открытий - основные акценты спектакля. Здесь Оскар становится учителем взрослых: для доктора, своих родителей и Розовой дамы и, наконец, он становится проповедником жизни.)

(«Н.Д.»: Центральной идеей становится сопротивление. Человек способен проживать жизнь с той скоростью, которая подходит ему, и может получать максимум радости даже от самого трудного дня.)

(«А.Ф.»: В пьесе много юмора, ума, мужества, которые не покидают героев до конца спектакля, они ведут к главной идее спектакля – просветлению героя, прощению, его взрослению. А к финалу спектакля максимально увеличивается интенсивность жизни, как Оскара, так и Розовой дамы, что говорит о невероятном желании жить и радоваться каждому прожитому мгновению. Оскар обладает скромностью духа, кротостью и отсутствием гордости, что особенно заметно к финалу спектакля. Ещё одна польза смирения состоит в том, что она удерживает героя от хвастовства. Он соизмеряет свои силы и покорно принимает ситуацию.)

– У: Ребята, я предлагаю вам сейчас обратить внимание на самую известную инсценировку повести, поставленную в театре им. Ленсовета, режиссером - Владиславом Пази, которую вы все посмотрели к сегодняшнему занятию. Мы с вами попробуем выяснить, отличается ли моноспектакль с Алисой Фрейндлих от текста оригинала повести, и если да, то чем. С какой целью была произведена правка? Как поменялся образ Оскара, по сравнению с оригиналом повести «Оскар и Розовая дама»? (ученики высказывают свои суждения, опираясь на свои заметки, сделанные дома при просмотре моноспектакля).

(В пьесе Э.-Э. Шмитта А. Фрейндлих играет мальчика наших дней, привнося в текст некоторые изменения, добавляя немного «себя». В её тексте нет капризов, эгоизма и эгоцентризма маленького, но всё-таки довольно взрослого Оскара. Его активность постоянно перемежается с пассивностью, но герой Алисы Фрейндлих всё равно пытается оптимистично смотреть на мир благодаря Розовой даме, её, порой, абсурдным, но забавным историям. Как у самого Шмитта, так и у А. Фрейндлих Розовая дама и Оскар общаются друг с другом на равных, как взрослый с взрослым, но из спектакля исключены излишние эмотивность и детскость сознания героя, который в

постановке В. Пази, в отличие от оригинала повести, меньше жалуется, меньше говорит об усталости. Как показалось, именно для русскоязычного зрителя была исключена жестокость, мстительность Оскара по отношению к своим родителям (Напр., эпизод в палате). Э.-Э. Шмитт не раз говорил, что он максимально точно старался передать речь ребёнка, нарочно применяя разговорный стиль в диалогах с Оскаром и его монологах, чего также придерживалась и А. Фрейндлих. Но говоря о восприятии и понимании спектакля именно русскоязычными зрителями, стоит сказать также и об изменениях в тексте, направленных на упрощение языка, а конкретно, на его русскость.)

– У: Ребята, спасибо вам за ваши ответы. Как вы поняли, вариантов видения и прочтения повести «Оскар и Розовая дама» много, и каждый из режиссёров и актёров видит эту пьесу по-своему и, в соответствии с этим, делает определённые акценты на тех моментах, которые максимально смогут раскрыть идею произведения в той или иной инсценировке. Сейчас я предлагаю вам прочитать фрагмент из повести так, как вы считаете правильным, но чтобы все поняли ваше отношение и ваше понимание текста (учитель передаёт ученикам раздаточный материал в виде распечатанного фрагмента, состоящего из нескольких писем Оскара Богу и относящихся к финалу произведения. Количество времени на подготовку: примерно 10 мин.).

– У: Прежде чем начать читать, скажите, пожалуйста, как вы хотите, чтобы вас воспринимал зритель? Что вы хотите до него донести?

(Хочется, чтобы зритель максимально сопереживал, сострадал герою, а затем, посредством этих переживаний, произошло душевное очищение и просветление также, как и у Оскара. В финале прочтения слушатель должен испытать должен испытать облегчающее и облагораживающее его душу воздействие)

* * *

Дорогой Бог!

Спасибо, что зашел.

Ты выбрал ровно тот момент, что нужно, потому что я чувствовал себя скверно. Может, и ты был раздражен из-за моего вчерашнего письма...

Когда я проснулся, мне почудилось, что мне уже девяносто лет. Я повернул голову к окну, чтобы посмотреть на снег.

И тут я догадался, что ты приходил. Было утро. Я был один на Земле. Было так рано, что птицы еще спали, даже дежурная медсестра мадам Дюкрю вздремнула, а ты, ты тем временем пробовал сотворить рассвет. Это оказалось довольно трудно, но ты все же справился. Небо постепенно бледнело. Ты наполнил воздушные сферы белым, серым, голубым, ты отстранил ночь и оживил мир. Ты не останавливался. И тут я понял различие между тобой и нами: ты неутомимый мужик! Ничего не упустишь. Всегда за работой. И вот он, день! Вот ночь! Вот весна! И вот зима! И вот она, Пегги Блю! И вот Оскар! И вот Бабушка Роза! Какое здоровье!

Я понял, что ты был здесь. И открыл мне свою тайну: нужно каждый день смотреть на мир, будто видишь его в первый раз.

Что ж, я последовал твоему совету и применил это. В первый раз. Я созерцал свет, краски дня, деревья, птиц, животных. Я чувствовал, как в мои ноздри входит воздух и заставляет меня дышать. Я слышал голоса, разносившиеся в коридоре будто под сводами собора. Я ощутил себя живым. Меня переполняла дрожь чистой радости. Счастье бытия. Я был преисполнен изумления.

Бог, спасибо, что ты сделал это для меня. Мне казалось, что ты взял меня за руку и ввел в сердцевину тайны, чтобы созерцать эту тайну. Спасибо.

До завтра. Целую,

Оскар

P. S. Мое желание: ты не смог бы повторить этот трюк с первым разом для моих родителей? Бабушка Роза, мне кажется, уже его знает. И потом еще разок для Пегги, если у тебя найдется время...

* * *

Дорогой Бог!

Сегодня мне сто лет. Как Бабушке Розе. Я много сплю, но чувствую себя хорошо.

Я попытался объяснить своим родителям, что жизнь — забавный подарок. Поначалу этот подарок переоценивают: думают, что им вручили вечную жизнь. После — ее недооценивают, находят никудышной, слишком короткой, почти готовы бросить ее. И наконец, сознают, что это был не подарок, жизнью просто дали попользоваться. И тогда ее пытаются ценить. Мне сто лет, и я знаю, о чем говорю. Чем старше становишься, тем сильнее проявляется вкус к жизни. Нужно быть эстетом, художником. Какой-нибудь кретин в возрасте от десяти до двадцати лет может играть жизнью по собственной прихоти, но в сто лет, когда уже не можешь больше двигаться, тут уже следует использовать интеллект.

Не знаю, удалось ли мне их убедить.

Навести их. Закончи работу. А я немного устал.

До завтра. Целую,

Оскар

* * *

Дорогой Бог!

Сто десять лет. Это много. Кажется, начинаю умирать.

Оскар

* * *

Дорогой Бог!

Мальчик умер.

Я навсегда останусь Розовой Дамой, но никогда больше не буду Бабушкой Розой. Я была ею только для Оскара.

Он угас нынче утром, за полчаса, пока мы с его родителями пошли выпить кофе. Это случилось, когда нас не было. Я думаю, он, желая пощадить нас, выжидал именно этого момента. Будто хотел избавить нас от жестокого зрелища смерти. На самом деле это не мы, это он заботился о нас.

У меня болит душа, на сердце тяжело, там живет Оскар, и я не могу прогнать его. Нужно, чтобы мне удалось удержаться от слез до вечера, потому что невозможно сравнить мою скорбь с той непереносимой болью, что испытывают его родители.

Спасибо, что мне выпало узнать Оскара. Ради него я старалась быть забавной, выдумывала разные небылицы. Благодаря ему я познала смех и радость. Он помог мне поверить в Тебя. Меня переполняет любовь, она жжет мое сердце, он дал мне ее столько, что хватит еще на много лет.

До встречи,

Бабушка Роза

Р. С. В последние три дня Оскар держал на тумбочке у кровати карточку. Думаю, это Тебя касается. Он написал: «Только Бог имеет право разбудить меня».

–У: Прослушав несколько вариантов прочтения, можем ли мы с вами сказать, что ребятам удалось передать все эмоции и чувства главных героев, которые вложил им автор произведения, а также осуществить задуманное? Переживали ли вы за героя, проживали ли вы вместе с ним те считанные дни, которые ему оставались на жизнь, и почувствовали ли в себе то необычное, что можно было бы назвать духовным просветлением и очищением?

(Чтобы точно передать задуманное автором, нужно полностью вжиться в роль главного героя, но при этом не забывать о поставленной задаче и помнить, что читающий является, прежде всего, посредником между зрителем, главным героем и автором произведения. И ребятам это удалось. После услышанного на душе становится легче, и действительно происходит некое очищение. Мы начинаем понимать, что в жизни есть вещи, которые гораздо важнее материальных ценностей: это любовь к жизни, здоровье близких и родных, радость от того, что они счастливы, забота о них и, конечно, сама любовь, как большое великое чувство. Вместе с Розовой дамой мы благодарим автора и ребят, за это прекрасное чувство и знакомство с

Оскаром, за то, что мы получили определённый жизненный урок и познали нечто, оставившее неизгладимый след в нашей душе.)

–У: Спасибо ребятам, которые удивительно проникновенно читали данные фрагменты и ребятам, давшим такие верные ответы. Вы оказались правы. Действительно, после прочтения подобных текстов каждый из нас начинает задумываться о чём-то великом и более возвышенном, они нас воспитывают, учат сопереживать, сострадать, уметь прощать и любить до глубины души своих родных и близких. А те необычные чувства, о которых мы с вами говорили: очищение души, просветление и др., можно назвать одним словом: катарсис, который мы испытали через сострадание герою. Ведь ещё до нашей эры древнегреческий философ Платон говорил о катарсисе и даже выдвинул учение о нём, как об освобождении души от тела, что и происходит с Оскаром в финале произведения.

–У: Большое спасибо за вашу работу на уроке. В качестве домашнего задания, я попрошу вас написать небольшое сочинение-рассуждение о понятии «катарсис» и попробовать дать своё собственное определение, на основании прочитанной вами повести, просмотренных спектаклей и всего сказанного на сегодняшнем занятии.

В результате просмотра спектаклей по повести Э.-Э. Шмитта «Оскар и Розовая дама» учащимся необходимо было написать рецензии. В своей работе мы предлагаем к рассмотрению фрагменты рецензий, в которых наиболее ярко обозначены основные вопросы и затрагиваемые проблемы повести.

«Дорогой Бог! Мальчик умер. Я навсегда останусь Розовой Дамой, но никогда больше не буду Розовой мамой. Я была ею только для Оскара. Он угас нынче утром, за полчаса, пока мы с его родителями пошли выпить кофе...» - с этих слов на сцене рождается спектакль «Кетч со смертью», ими же он заканчивается. А между этим монологом - целая жизнь, грустно-

смешная история мальчика по имени Оскар, больного лейкемией и его борьбы со смертью.

Игрушки. Друзья. Больница. Рак. Бог... В этой постановке самым пронзительным моментом для меня стал рассказ Оскара о себе. Эта сцена, на мой взгляд, очень талантливо осмыслена режиссёром-постановщиком спектакля Сергеем Басалаевым в форме рэп-куплета. Современный ритм, четкие рифмы, ироничный характер содержания, шутки – все это, достигая своего апогея, обрушивается одной фразой, сказанной как бы невпопад и нечаянно: «У меня рак». Сколько отчаяния и лишь внешней нарочитой грубости и небрежности, скрывающей боль! - улыбки на лицах зрителей замирают, превращаются в неестественные ужимки. Играя на контрастах, причудливых сочетаниях комического и трагического, создатели спектакля достигают большой эмоциональности и внутреннего отклика зрителя на сценическое действие.

Игрушки, друзья, Пегги и Попкорн, клоунесса Розовая дама - это маленький, но очень яркий и многогранный мир маленького человека. Роль второстепенных персонажей в постановке исполняют куклы, владение искусством поэтики которых доведено до совершенства. Использование игрушек позволяет лучше понять мысли и переживания героя, ведь Оскар, проведший большую часть своей жизни в больнице, мыслит образами окружающих его кукол.

«Кетч со смертью» - спектакль одного актера, человека, который сумел перевоплотиться на сцене во множество образов и вызвать у зрителя богатую гамму чувств и эмоций: от бесшабашного веселья до философской задумчивости. [...] Основное действие спектакля развивалось в монологах-письмах героя Богу – это ещё одна из замечательных находок, которая создает атмосферу исповедальности, сокровенного разговора о важном. [...]постановка тетра- студии «Белый остров» города Кемерово имеет название «Кетч со смертью». На мой взгляд, такое смешение смыслового акцента оправдано главной темой борьбы, кетчем с трудностями и

невзгодами, поиском Веры. В этом поединке за спиной Оскара, оберегая его, незримо стоит Иисус. Глубоко символичны декорации к спектаклю: стулья, вешалка, корзина с игрушками - все атрибуты детской комнаты, покрытые белой материей, образуют некую фигуру с распростертыми руками - фигуру Иисуса Христа, принимающего мальчика к себе. Фигуру Бога, в котором заключены все начала и концы, вера в которого спасает душу...

В зале загорается свет, раздаются аплодисменты, открываются двери в фойе, но зрители не спешат расстаться с миром Оскара - каждый продолжает додумывать, сопереживать, осмыслять... Рождение сопереживания, душевного отклика на события сценического действия - все это, на мой взгляд, есть высшая оценка мастерства создателей спектакля.

(Худякова Ольга)

В центре событий спектакля – история о мальчике Оскаре, который болен раком, и Розовой даме – больничном клоуне. История, поражающая глубиной переживаний, не могла оставить равнодушным ни одного зрителя.

Оскар, мальчик 10-ти лет, озлоблен на Бога и своих родителей из-за своей болезни. За эти маленьким агрессивным «зверьком» скрывается растерянный ребенок, сбитый с толку своей болезнью. Только Розовая Мама (Розовая Дама), больничная клоунесса, может поговорить с героем по душам. На протяжении спектакля происходит душевное становление мальчика, вопреки приближающемуся физическому концу. Действительно, смерть в этой истории не главное. В центре – трансформация, встреча с Богом, прощение. Поэтому Эрик-Эммануэль Шмитт помещает «Оскара и Розовую даму» в цикл «О незримом». В первую очередь автора волновали решения философских вопросов.

Врачи сделали Оскару неудачную операцию, и жить ему осталось всего 12 дней. Розовая Мама предлагает ему писать письма Богу и загадывать каждый день по желанию. Скептически настроенный мальчик на наших

глазах за этот короткий период жизни превращается в человека, который думает, что «единственное решение у жизни – это ЖИТЬ».

Мальчик умирает. Но в последние дни Оскар освобождается от оков неверия, неприятия. Теперь он смотрит на мир по-другому, желая поделиться своей верой и любовью с окружающими. Ему больше не страшно. Он готов «Прийти к Богу».

Актёры и постановщики этого спектакля ставили своей целью катарсис зрителей, их духовную трансформацию. Екатерина Пургина не только прекрасно передала диалоги Оскара и его Розовой Мамы, но и показала душевное взросление мальчика, который приобрёл за 12 дней, возможно, больше, чем многие люди за всю свою жизнь. Прекрасное звуковое сопровождение словно переносило нас на мгновение в церковь, святилище веры и нравственной чистоты, что, несомненно, помогало проникнуться чувством умиротворения и возвышенности. Музыкальное сопровождение, свет, игра актрисы – всё было подчинено одной единственной задаче – «пробудить» сердца людей, с чем они прекрасно справились.

(Сысоева Анастасия)

Именно Розовая дама стала для Оскара проводником к Богу, научила прощать людей, наслаждаться жизнью, слушать самого себя. Благодаря идее Розовой Дамы, больной мальчик пишет письма Богу. Письма серьёзные, с просьбами, размышлениями о своей жизни. Кроме того, Розовая Дама предложила Оскару сыграть в игру. Представить, будто за один день Оскар проживает 10 лет. За 12 дней Оскар проживает такую жизнь, которую он возможно бы прожил, если бы не его болезнь: [...] Из письма Розовой Дамы Богу: «Он помог мне поверить в тебя. Меня переполняет любовь, она жжёт моё сердце, он дал мне столько, что хватит ещё на много лет».

Пожалуй, это лучший спектакль из тех многих, которые я видела.

(Клюшина Екатерина)

Полный зал, приглушённый свет, на сцене реквизит, по всей видимости, оборудованная комната, но почему-то накрыта белой тканью. Сразу загадка, тайна для зрителя, которая откроется совсем через мгновение... На сцену выступает актриса в роли Розовой дамы (Розовой мамы, как с середины спектакля её начнёт называть главный герой – Оскар). Она говорит о смерти мальчика. Он был болен раком. Теперь сразу всё становится ясно: белое покрывало – символ смерти, но совсем не той, которую мы привыкли видеть – чёрная, в балахоне, с косой – а светлая смерть, долгожданная встреча Оскара с Богом.

Это жертва мальчика, которую он принёс во имя родителей, Розовой дамы, главного врача, зрителей и человечества. Своей жертвой он учит жить. Жить и что главное – ценить эту жизнь, ценить каждый данный нам момент. [...] Это мальчик, который в своём раннем возрасте понял всю сущность человеческой жизни. [...] Розовая дама начинает читать письма Оскара к Богу, и мы попадаем в сам мир Оскара, его мысли, поступки. [...] Интересна сама формулировка писем Оскара, которые, можно сказать, пишутся по трафаретной логике: «Дорогой Бог! <...> Целую, Оскар», а в постскриптуме содержит просьбу. Таким образом, Оскар пытается приблизиться к Богу. [...]

Всё, что находилось в комнате Оскара, несло свой довольно глубокий смысл. Множество детских игрушек, из которых своей точностью выделяется большой бурый медведь – при озвучивании актрисы этот медведь становится Оскаром, голубой пони с крыльями – Пегги Блю, огромный мяч – Сандрина, большая красная машина – родители, белый барашек с большими глазами – врач и надуваемый актрисой воздушный шарик. Очень интересное решение – подкреплять настроение героя музыкальным сопровождением. [...] Длинные и подробные письма со временем становятся короче и драматичнее. 120-летняя жизнь Оскара совмещается с реальностью, визуальная и эмоциональная игра позволяет прочувствовать взросление, возмужание и угасание Оскара. Голос актрисы становится медленнее,

походка всё бессильнее, детская непосредственность сменяется мудростью и смирением.

Это спектакль, во время которого задумываешься о самых важных жизненных вещах, после которого забываешь обо всём, после которого в зал встаёт едином порыве, не жалея рук, что выражается в долгих аплодисментах. Это спектакль, после которого все проблемы сразу становятся мелкими. Он заканчивается смертью мальчика. Здесь не оптимистической фальши. Отвлекаясь от сюжета, можно сказать, что чудо всё-таки случилось, оно случилось внутри нас.

(Ашпетова Анастасия)

Режиссёр-постановщик Сергей Басалаев проделал огромную работу, [...] попытался поставить спектакль [...] про способы выживания в нашей жизни. [...] Главное в спектакле – встреча с Богом, примирение с родителями. Историю «преображения» Оскара можно буквально цитировать строками: «Смотри всегда на мир так, будто это в первый раз», «...ни жизнь, ни смерть, ни вера, ни Бог не являются болезнями», «А я думаю, что единственное решение у жизни – это жить»...

(Головнёва Анастасия)

[...] Соединение в спектакле рэпа Оскара, небылиц Розовой Дамы, музыкального сопровождения даёт спектаклю неповторимое своеобразие. [...] постановка необычна ещё и тем, что во время действия актриса проводила различные манипуляции с предметами – жонглировала мячиками, крутила одновременно два обруча. [...]

Разговоры с Богом занимают значительную часть пьесы, [...] В финале спектакля Оскар покидает мир. Причём актриса во время разворачивающегося действия закрывает все предметы, находящиеся на сцене, белым покрывалом – сцена ухода в другой неведомый мир.

«Кетч со смертью» или «Беседы с Богом» - это спектакль о жизни и смерти, вере и безверии, прощении.

(А. Меньшенина)

Изменив название спектакля, режиссёр одновременно меняет взгляд на проблему произведения. Он называет его «Кетч со смертью или беседы с Богом». У Шмитта в названии «(Оскар и Розовая дама)» делается акцент на взаимоотношениях мальчика и Розовой дамы. У С. Баслаева внимание уделено больше борьбе без правил со смертью, переживаниям Оскара, его родителей, Розовой Дамы.

(Афанасьева Валерия)

В этом спектакле два главных действующих лица: мальчик Оскар, который неизлечимо боле, и Розовая дама, сиделка, которая ухаживает за больными детьми. Актриса на два голоса разыграла обе заглавные роли. Он играет и добрую сиделку, и умирающего мальчика, и девочку Пегги. Понизив голос, она ускоряет: «Оскар ты теперь большой»; секунду спустя голосом чуть более высоким говорит от имени мальчика: «Дорогой Бог, пишу тебе в первый раз, потому что у меня не было времени из-за школы». Перевоплощение происходит мгновенно Хотя это даже не перевоплощение: актриса в большей степени рассказывает о своих персонажах, чем их изображает. Благодаря этой отстранённости у зрителя появляется возможность поучаствовать в действе, используя воображение: как был одет этот мальчик, как говорил, как двигался.

(Ткачук Татьяна)

Я искренне сочувствовала Оскару, переживала за его болезнь, при этом меня успокаивал голос Розовой Дамы. Я даже поверила, что она действительно была кетчисткой и ни разу не усомнилась в обратном.

Часто слышу мнение от том, что нельзя пропускать судьбы героев через самого себя, чтобы самому не было плохо, и чтобы от самого себя что-то осталось.

Возможно не правильным будет описывать эмоции людей, сидящих рядом в зале, но я давно не видела людей, которые выходили такими поражёнными после спектакля. В их глазах прочитывалось осознание самых важных для человека вещей.

(Князева)

Для меня сутью этой истории оказалось то, что любовь и вера может помочь человеку смириться со своей болезнью, принять её как должное, а не как наказание. Спектакль учит нас верить и любить.

(Генералова Мария)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 20-е годы утвердился тематический подход к изучению мотива. «Эпизоды распадаются на еще более мелкие части, описывающие отдельные действия, события или вещи. Темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить, называются *мотивами*», – писал Б. Томашевский. Мотив можно рассматривать как развитие, расширение и углубление основной темы.

В современном литературоведении существует тенденция рассматривать художественную систему произведения с точки зрения *лейтмотивного построения*: «...имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами».

Вспомним, что мотивами нередко называют темы и проблемы творчества писателя (например, нравственное возрождение человека; алогизм существования людей). В современном литературоведении бытует также представление о мотиве как «внеструктурном» начале – как о достоянии не текста и его создателя, а ничем не ограниченной мысли толкователя произведения. Свойства мотива, утверждает Б.М. Гаспаров, «вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа» – в зависимости от того, к каким контекстам творчества писателя обращается ученый. Так понятый мотив осмысливается в качестве «основной единицы анализа», – анализа, который «принципиально отказывается от понятий фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста». Иногда творчество поэта в целом может рассматриваться как взаимодействие, соотношение мотивов, что мы и можем наблюдать на примере проанализированных нами произведений Э.-Э. Шмитта. В исследуемой нами работе мы достигли поставленной цели, построили

систему мотивов в драматургии Э.-Э. Шмитта, анализируя формы реализации и сопряжения основных мотивов творчества Шмитта. В связи с рассматриваемой проблемой мы представили теорию мотива в её историческом движении и актуальных аспектах, рассмотрели драматургию Э.-Э. Шмитта в контексте творчества автора, построили систему мотивов и рассмотрели наиболее важные из них. Так на основании проанализированных нами произведений мы выявили лейтмотивы драматургии Э.-Э. Шмитта, реализованные с помощью ряда мотивов:

Бог/вера	Любовь
<p>"Оскар и розовая дама", "Гость", "Мсье Ибрагим и цветы Корана", "Миледи", "Евангелие от Пилата", "Борец сумо, который никак не мог потолстеть", "Отель двух миров"</p>	<p>"Фредерик или Бульвар преступлений", "Распутник", "Тектоника чувств", "Загадочные вариации", "Ночь в Валони" ("Последняя ночь Дон-Жуана"), "Отель двух миров"</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Насилие и борьба (как физически, так и духовно) • Потеря в пространстве • Ожидание • Блуждание/странствие • Вера в себя, поиск себя (Прямая пропорция/Обратная пропорция) • Инициация как духовное открытие • Мотивы детства/взрождения • Преемственность двух 	<ul style="list-style-type: none"> • Преодоление смерти • Относительность морали • Самопожертвование • Творчество • Узнаваемые сюжеты • Разочарование и «проверка» • Мотивы таланта и суда • Мотив подведения итогов • Ценность влюбленности и любви • Жертва/самопожертвование • Ожидание и блуждание

поколений/ встреча с наставником	
• Просветление	

В практической части нашего исследования мы предлагаем вариант урока-обсуждения повести «Оскар и розовая дама» и поставленных по ней спектаклей (моноспектакля театра-студии «Белый остров, одесского театра «Наш дом» и моноспектакля с участием Алисы Фрейндлих) и предполагаем, что этот урок может пройти в 8-9 классах.

Изучив творчество автора на основании рассмотренных нами произведений, Эрика-Эмманюэля Шмитта можно с уверенностью назвать писателем, который призван дарить людям надежду в наполненном разочарованиями мире. Он привлекает читателя легкостью и ясностью изложения при глубоком идейном содержании своих произведений, небанальным ракурсом изображения вечных проблем, «знакомыми незнакомцами» – персонажами. Шмитт находится в поиске таких жанровых форм, которые отражают его философский взгляд доступно и понятно: так, как до него делали это просветители, – Дидро, Вольтер, Руссо.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. A Dictionary of Modern Critical Terms / ed. By R.Fowler, L., 1987, p.100
2. Iulia-Diana RUSU Retour au scientisme. L'enquête de Pilate chez Eric-Emmanuel Schmitt [Электронный ресурс] // Judas dans la literature francophone du xxe siècle (Paul Claudel, Marcel Pagnol, Jean Ferniot, Eric-Emmanuel Schmitt, Armel Job): These de doctorat en cotutelle: Littérature française. – Cluj-Napoca, 2013, p. 354 // Режим доступа: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01084832/document> (Дата обращения: 17.06.2016)
3. Kõngäs Maranda, P. Maranda. Structural Models in Folklore and Transformational Essays. – The HagueParis, 1971, p.16–94, Маранда, П., Кёнгас-Маранда, Э. Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М.: Наука, 1985. С. 194–260.
4. Schmitt, E.-E. Milady [Электронный ресурс] // Site officiel // <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-adaptation-milady.html> (Дата обращения: 15.06.2016)
5. Аннинский, Л. Пять франков на конфеты [Электронный ресурс] // Журнальный зал | Список изданий: Дружба народов, 2007. – №5 // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/5/eh15.html> (Дата обращения: 14.06.2016)
6. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества // М.: Изд-во «Искусство», 1986. – 444с.
7. Боброва, Е. Игры с телом. Писатель Шмитт побывал в Петербурге на фестивале имени себя: Интервью от 17.11.2014 [Электронный ресурс] // Российская газета RG.RU, 2014. – №6533 (261) // <http://www.rg.ru/2014/11/17/igra.html> (Дата обращения: 15.06.2016)
8. Бремон, К. Структурное изучение повествовательных текстов после В.Я. Проппа // Семиотика. М., 1983. – С. 429–435
9. Вайль, П. Без Довлатова // Спб.: Звезда. – №3, 1994. – С.162–165

10. Веселовский, А. М. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
11. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика // М.: Гослитиздат, 1940. – 648 с.
12. Виноградова, П. Шмитт выстрелил в Петербурге [Электронный ресурс] // Газета: Санкт-Петербургские ведомости. Рубрика: Культура. – 18.11.2014 // http://spbvedomosti.ru/news/culture/shmitt_vystrelil_v_nbsp_peterburge/ (Дата обращения: 15.06.2016)
13. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука: Вост. лит., 1994. – 304 с.
14. Дандес, А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора // М.: Наука, 1985. – С. 184–193.
15. Джумайло, О.А. Английский исповедально-философский роман 1980-2000 г.г.: дисс. на соиск. уч. ст. д-ра филол. наук [Электронный ресурс]. – Р.н/Д: ИФЖиМКК, 2014. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~ref/dissertatsiya2014/d_dzhumaylo.pdf (дата обращения: 15.06.2016)
16. Довлатов, С. Ремесло / С. Довлатов. – М.: Азбука-классика, 2004. – 608с.
17. Довлатов, С. Собрание прозы в 3-х томах / С. Довлатов. – СПб.: Изд-во «Лимбус-пресс», 1995.
18. Дымарский, М. Я. Еще раз о понятии сюжетного события / М. Я. Дымарский // Алфавит: строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск, 2004. – С. 139-150
19. Желтов, В. Писатель Эрик Шмитт остался верен русским актёрам: Интервью от 26.11.2014 в рамках фестиваля «Эрик-Эмманюэль Шмитт в Санкт-Петербурге [Электронный ресурс] // Газета Трибуна // <http://tribuna.ru/news/2014/11/26/56386/> (Дата обращения: 15.06.2016)

- 20.Жирмунский, В. М. К вопросу о формальном методе // В. М. Жирмунский Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, ленинградское отделение, 1977. – 405 с.
- 21.Значение имени Констанция [Электронный ресурс] // Astrostar.ru – мир астрологии, психологии и эзотерики // <http://www.astrostar.ru/catalogs/imena/names/konstanciya.html> (Дата обращения: 15.06.2016)
- 22.Значение фиолетового, красного, зеленого, желтого, черного, оранжевого, голубого, розового, коричневого, серого и белого цветов в психологии [Электронный ресурс] // Интернет-журнал по психологии «Развитие» <http://zhurnal-razvitie.ru/psihologiya-lichnosti/znachenie-fioletovogo-krasnogo-zelenogo-zhelтого-chernogo-oranzhevogo-golubogo-rozovogo-korichneвого-serogo-i-belogo-cvetov-v-psixologii.html> (Дата обращения: 15.06.2016)
- 23.Значение цвета в различных религиях [Электронный ресурс] // Мы Мастера: сообщество мастеров и их учеников. Раздел: Дизайн. Цвет и его символика // <http://mimastera.ru/dizajn/tsvet-i-ego-simvolika/znachenie-tsveta-v-razlichny-h-religiyah/> (Дата обращения: 15.06.2016)
- 24.Значение цвета в религиях (обзорная статья) [Электронный ресурс] // Информационный канал Subscribe.Ru // <http://subscribe.ru/group/biblioteka-rukodeliya/4659568/> (Дата обращения: 15.06.2016)
- 25.История происхождения имени Роза [Электронный ресурс] // Значение имени. Толкование значения имени и его происхождения // <http://znachenie-tajna-imeni.ru/znachenie-imeni-Roza/> (Дата обращения: 15.06.2016)
- 26.Камю, А. Творчество и свобода / А. Камю. – М.: Изд-во «Радуга», 1990. – 602с.
- 27.Кожин, В.В. Сюжет, фабула, композиция / В.В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – 466 с.

28. Кондратович, Т.Н. За Границей № 20. Эрик-Эмманюэль Шмитт: Интервью от 22.11.2005 [Электронный ресурс] // Топос – литературно-философский журнал. Раздел: литературная критика // <http://www.topos.ru/article/4206> (Дата обращения: 15.06.2016)
29. Краснов, Г.В. Сюжет, сюжетная ситуация / Г.В. Краснов // Литературоведческие термины (материалы к словарю) . – Коломна, 1997. – С.47-49
30. Леви-Стросс, К.Л. Структура и форма: размышления об одной работе Владимира Проппа // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Группа «Прогресс», 2000. — С.121-152.
31. Лейтмотив // Энциклопедии & Словари. Раздел: Литературная энциклопедия // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://enc-dic.com/enc_lit/Letmotiv-2682.html (Дата обращения: 15.06.2016)
32. Ленькова, О.О. Драматургия Э.-Э. Шмитта: традиции и новаторство: Дисс. ... на соиск. степ. магистра [Электронный ресурс]. – Минск: БГУ, 2013. – Режим доступа: <http://lib.znate.ru/docs/index-60136.html?page=446> (Дата обращения: 15.06.2016)
33. Ленькова, О.О. Репрезентация автора в эпистолярной прозе Э.-Э. Шмитта [Электронный ресурс] // Вестник Полоцкого государственного университета. – Серия А, Гуманитарные науки: научно-теоретический журнал. – Новополоцк. – № 10. – 2014. – С. 85-88 // http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/11265/1/%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0_2014-10.pdf (Дата обращения: 15.06.2016)
34. Ленькова, О.О. Эпистолярная проза Э.-Э. Шмитта: типология жанровых модификаций [Электронный ресурс] // Вестник Полоцкого государственного университета. – Серия А, Гуманитарные науки: научно-теоретический журнал. – Новополоцк. – № 2. – 2014. – С. 43-48

- http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/1645/1/Len%27kova_2014-2-p43.pdf (Дата обращения: 15.06.2016)
35. Логвиненко, М.И. Возможные миры в современной французской художественной прозе (на материале произведений Э.-Э. Шмитта) [Электронный ресурс] // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – Т.76. №1. – 2013. – С. 134-137 // <http://izvestia.vspu.ru/files/publics/76/137-140.pdf> (Дата обращения: 15.06.2016)
36. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: «Искусство», 1998. – С. 285.
37. Лотман, Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / Ю.М. Лотман // Избранные статьи в 3 тт. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. – С.224-242
38. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа: 3-е изд, репринтное / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 2000. – 407 с.
39. Мелетинский, Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура: Труды по знаковым системам. Вып. 16. Тарту: ТГУ, 1983. – С. 115–125.
40. Михайлов, П. Фабула // Литературная энциклопедия. Т. XI. М., 1939. – С.640
41. Михайлов, П., Михайловский, Б. Сюжет // Литературная энциклопедия. Т. 11. – М.: Худож. лит., 1939. 824 стб.
42. Мірошніченко, Н.Л. Эрик-Эмманюэль Шмитт — диалог «двух мозгов» в одном теле: Интервью в рамках «Французской весны на Украине» от 14.04.2013 [Электронный ресурс] // Газета «День». – Киев, 2013. – № 67 // <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/erik-emmanuuel-shmitt-dialog-dvuh-mozgov-v-odnom-tele> (Дата обращения: 15.06.2016)
43. Неклюдов, С.Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков

- фольклорных сюжетов и образов. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1984. – С. 221–229.
44. Остапенко, Д. Эрик-Эмманюэль Шмитт: осень в Украине [Электронный ресурс] // Газета Зеркало недели. Украина, Раздел: Культура – 28.08.2015. – №31 // <http://gazeta.zn.ua/CULTURE/erik-emmanuuel-shmitt-osen-v-ukraine-.html> (Дата обращения: 15.06.2016)
45. Пospelов, Г. Н. Сюжет // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. – С.431
46. Пospelов, Г.Н. Сюжет // Краткая литературная энциклопедия: В 9 тт. Т. 7. – М., 1972. – С. 306–310.
47. Пропп, В.Я. // Морфология сказки // СПб.: РАН «Наука», 1928. – 152 с.
48. Путилов, Б.Н. Фольклор и народная культура / Б.Н. Путилов // СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. – 457 с.
49. Силантьев, И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.
50. Силантьев, И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
51. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках / А.П. Скафтымов // М.: Художественная литература, 1972. – 548 с.
52. Соловьёва, Г.В., Эрик-Эмманюэль Шмитт, Берец сумо, который никак не мог потолстеть. Доля другого [Электронный ресурс] // ProfiLib – электронная библиотека // <http://profilib.com/chtenie/77450/erik-emmanuuel-shmitt-borets-sumo-kotoryu-nikak-ne-mog-potolstet-9.php> (Дата обращения: 15.06.2016)
53. Сорокина, А.С. Автореферат диссертации по филологии на тему: Творчество Э.-Э. Шмитта: Философия детства [Электронный ресурс] // Человек и наука, изд. – СПб, – 8.10.2010. – С. 1-16 // <http://cheloveknauka.com/v/334003/a/#?page=17> (Дата обращения: 15.06.2016)

54. Сорокина, А.С. Творчество Э.-Э. Шмитта в контексте постмодернистских идей [Электронный ресурс] // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008. – №67. – С. 251-254. – ISSN 1992-6464 // <http://cyberleninka.ru/article/n/tvorchestvo-e-e-shmitta-v-kontekste-postmodernistskih-idey>, [http://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/30\(67\)/sorokina_30_67_251_255.pdf](http://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/30(67)/sorokina_30_67_251_255.pdf) (Дата обращения: 15.06.2016)
55. Тмарченко, Н.Д. Конфликт // Литературоведческие термины: Материалы к словарю. – Вып. 2. – Коломна: РГГУ, 1999. – С. 29-30
56. Тимофеев, Л. И. Основы теории литературы. – М., 1963. – С. 151–152.
57. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский // Учебник. – М.: Аспект Пресс, 2002. – С. 179–206
58. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Издательская группа "Прогресс" – "Культура", 1995. – 624 с.
59. Тынянов, Ю. Литературный факт. – М.: Изд-во «Высшая школа», 1993. – 320с.
60. Тюпа, В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ / В.И. Тюпа. – М.: «Лабиринт», РГГУ. – 2001. – 192 с.
61. Тюпа, В.И. В поисках исторической эстетики (Уроки М.М. Бахтина) // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. – С.20-31
62. Фарыно, Е. Коммуникативные инстанции – словарь – мотивика // Pro=за 2. Строеие текста: Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск: СГПУ, 2004. – С. 9
63. Федь, Н.М. Жанры в меняющемся мире. – М.: Изд-во «Советская Россия», 1989. – 544с.

64. Филатова, Ж. Распутник. Э.-Э. Шмитт [Электронный ресурс] // Театральная Афиша. – 24.10.2008 // <http://www.teatr.ru/docs/tpl/doc.asp?id=1275> (Дата обращения: 15.06.2016)
65. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – Л.: Гслитиздат, 1936. – 454 с.
66. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и мифа / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.
67. Фрейденберг, О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / О.М. Фрейденберг. – М.: Наука, 1988. – С. 216–237.
68. Хализев, В. Е. Общие свойства эпического и драматического родов литературы // Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова. – М., 1983
69. Хализев, В.Е. Сюжет // Введение в литературоведение. Литературное произведение / Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр "Академия, 2002. – 556 с.
70. Хализев, В.Е. Теория литературы: учебник для студентов высших учебных заведений / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 1999. – 240 с.
71. Хрящева Н.П. (сост.) Теория литературы. История русского и зарубежного литературоведения. Хрестоматия // М.: Флинта: Наука, 2011. – 456 с.
72. Чернец, Л.В., Введение в литературоведение: учебное пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; Под. Ред. Л.В. Чернец. – М.: Высш. шк., 2004. – 680 с.
73. Чумаченко, М.Н. «Миледи» Э.-Э. Шмитта: перевод и синхронизация знаковых систем // Вестник ЧГПУ. – № 1, 2016. – С. 181-186
74. Шкловский, В. Б. Заметки о прозе русских классиков. – 2-е изд. – М.: "Советский писатель", 1955. – 460 с.
75. Шмитт, Э.-Э. Авторы. [Электронный ресурс] // Петербургский театральный журнал. Раздел: Драматургия //

- <http://drama.ptj.spb.ru/author/shmitt-erik-emmanuel> (Дата обращения: 15.06.2016)
76. Шмитт, Э.-Э. В Санкт-Петербурге проходит фестиваль пьес Эрика-Эмманюэля Шмитта [Электронный ресурс] // Телеканал Россия-Культура, Раздел: Новости культуры. – 11.11.2014 // http://tvkultura.ru/article/show/article_id/122463/ (Дата обращения: 15.06.2016)
77. Шмитт, Э.-Э. Драма Э.-Э. Шмитта «Гость» и литературные традиции просвещения [Электронный ресурс] // Портал для студентов – RuStudent.com, Публикация от 18.12.2012 // <http://rustudent.com/drama-e-e-shmitta-gost-i-literaturnyie-traditsii-prosveshheniya/> (Дата обращения: 15.06.2016)
78. Шмитт, Э.-Э. Драматургия. Современная проза [Электронный ресурс] // https://vk.com/doc7191590_206265461?hash=874d6c0f9f10c552c8&dl=63fa393635a849b2f6 (Дата обращения: 15.06.2016)
79. Шмитт, Э.-Э. Евангелие от Пилата [Электронный ресурс] // https://vk.com/doc6719107_135003676?hash=d126efbb74392f2389&dl=45e473885561935a3f (Дата обращения: 15.06.2016)
80. Шмитт, Э.-Э. Загадочные вариации // Театральная библиотека Сергея Ефимова: пьесы, театр, драматургия. Раздел: Авторы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shmitt> (дата обращения: 15.06.2016)
81. Шмитт, Э.-Э. Загадочные вариации // Электронная библиотека [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=32934&page=16> (дата обращения: 15.06.2016)
82. Шмитт, Э.-Э. Книги автора [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Profilib // <http://profilib.com/avtor/erik-emmanyuel-shmitt.php> (Дата обращения: 15.06.2016)

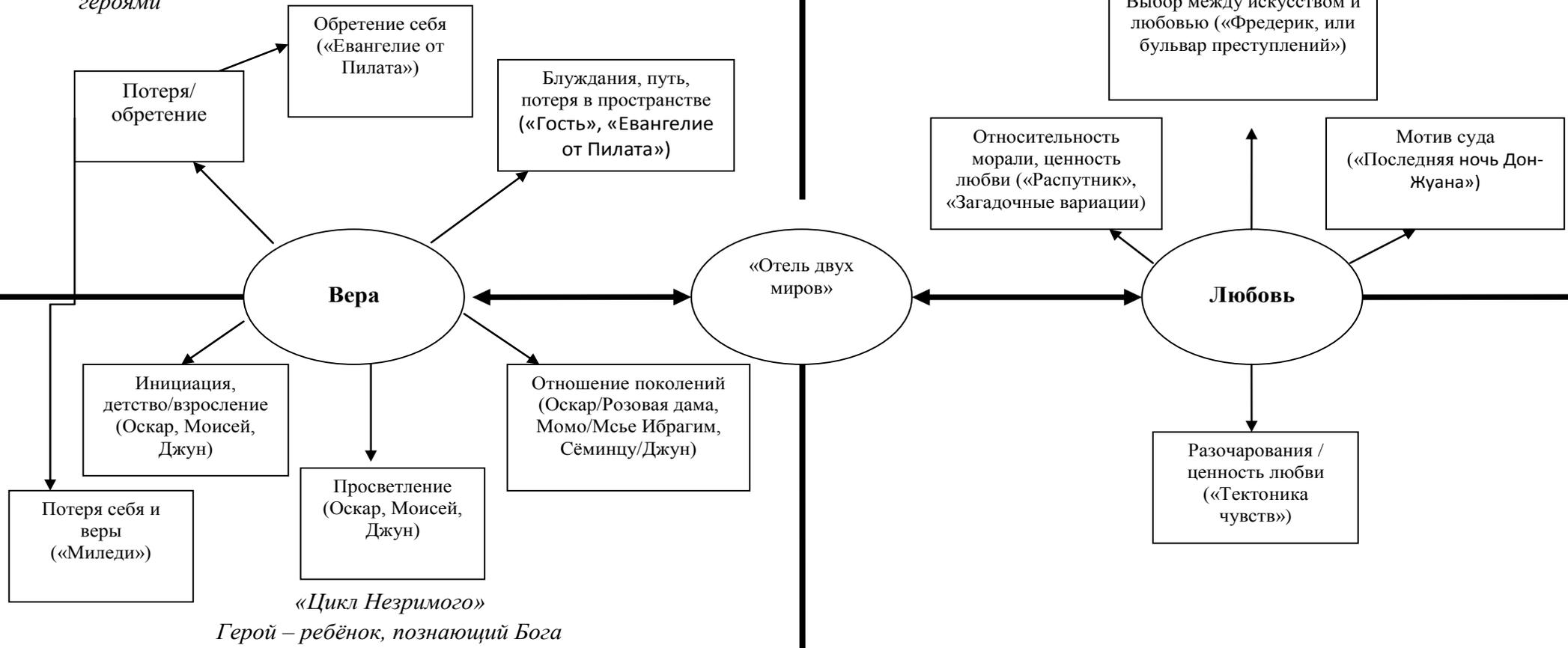
83. Шмитт, Э.-Э. Ночь в Валони (или Последняя ночь Дон-Жуана) [Электронный ресурс] // https://vk.com/doc6719107_135003673?hash=eb46c3bf2ebad94e31&dl=b7a0bbdd3047c245b5 (Дата обращения: 15.06.2016)
84. Шмитт, Э.-Э. Оскар и розовая дама [Электронный ресурс] // BookReader – Библиотека Online // <http://bookre.org/reader?file=33643> (Дата обращения: 15.06.2016)
85. Шмитт, Э.-Э. Отель двух миров [Электронный ресурс] // https://vk.com/doc6719107_139236629?hash=ea20c361ba5c383855&dl=3ffd2d4b62b3f4e3f7 (Дата обращения: 15.06.2016)
86. Шмитт, Э.-Э. Отель двух миров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/doc6719107_139236629?hash=ea20c361ba5c383855&dl=3ffd2d4b62b3f4e3f7 (Дата обращения: 15.06.2016)
87. Шмитт, Э.-Э. Произведения [Электронный ресурс] // https://vk.com/topic-7590082_27855511 (Дата обращения: 15.06.2016)
88. Шмитт, Э.-Э. Распутник [Электронный ресурс] // <http://www.twirpx.com/file/662916/> (Дата обращения: 15.06.2016)
89. Шмитт, Э.-Э. Распутник [Электронный ресурс] // https://vk.com/doc6719107_139236707?hash=8ef5e69d1f40bafb1d&dl=feb69cd4f637909baa (Дата обращения: 15.06.2016)
90. Шмитт, Э.-Э. Распутник. // Электронная библиотека ProfiLib [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://profilib.com/chtenie/17765/erik-emmanuuel-shmitt-rasputnik.php> (Дата обращения: 15.06.2016)
91. Шмитт, Э.-Э. Тектоника чувств // Театральная библиотека Сергея Ефимова: пьесы, театр, драматургия. Раздел: Авторы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shmitt> (дата обращения: 15.06.2016)

92. Шмитт, Э.-Э. Фейерверк Галльского остроумия имени Э.-Э. Шмитта [Электронный ресурс] // Первая линия: информационно-образовательный портал // <http://1-line.spbu.ru/photos/219.html> (Дата обращения: 15.06.2016)
93. Шмитт, Э.-Э. Фредерик, или Бульвар преступлений // Театральная библиотека Сергея Ефимова: пьесы, театр, драматургия. Раздел: Авторы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/sh/shmitt> (дата обращения: 15.06.2016)
94. Шмитт, Э.-Э. Фредерик, или Бульвар Преступлений [Электронный ресурс] // https://vk.com/doc6719107_135003679?hash=e1cbfc670e4747d9d9&dl=9a32abc7f420f6bcf9 (Дата обращения: 15.06.2016)
95. Шмитт, Э.-Э. Открытие 24 сезона в Молодёжном. Раздел: Культура и искусство [Электронный ресурс] // Форум на Kuban.ru // http://forums.kuban.ru/f1053/otkrytie_24-sezona_v_molodezhnom-7099349.html (Дата обращения: 15.06.2016)
96. Яковсон, Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Яковсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 147–180
97. Ярхо, Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст: Лит.-теорет. исслед. – М.: Наука, 1984. – С. 197–237

Система мотивов в творчестве Э.-Э. Шмитта

*Период творчества до 2000 года
героями*

Интертекст, тексты со знакомыми



Период творчества после 2000 года

