

КАЗАНСКИЙ (ПРИВОЛЖСКИЙ) ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (РОССИЯ)
KAZANER FÖDERALE (WOLGA) UNIVERSITÄT (RUSSLAND)

Институт филологии и межкультурной коммуникации им. Льва Толстого
Lew-Tolstoi-Institut für Philologie und interkulturelle Kommunikation

**СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ И ЕВРОПЕЙСКАЯ
ДРАМА И ТЕАТР**

**RUSSISCHES UND EUROPÄISCHES
GEGENWARTSDRAMA UND – THEATER**

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ ПО ИТОГАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
KOLLEKTIVE MONOGRAPHIE NACH DEN MATERIALIEN DER INTERNATIONALEN
WISSENSCHAFTLICHEN KONFERENZ

25–27 октября 2016 года, Казань
25–27. Oktober 2016, Kazan

Казань 2017

УДК
ББК

*Печатается по решению Ученого Совета
Института филологии и межкультурной коммуникации им. Льва Толстого
Казанского (Приволжского) федерального университета*

Редакционная коллегия:

Т.Г.Прохорова, д.ф.н., профессор; **Е.Н.Шевченко**, к.ф.н., доцент

Рецензенты:

О.О.Несмелова, д.ф.н., профессор, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета

Т.В.Сорокина, к.ф.н., доцент кафедры межкультурной коммуникации и лингвистики Казанского государственного университета культуры.

Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференции (25-27 октября 2016 г.) / Под ред. Т.Г.Прохоровой и Е.Н.Шевченко. – Казань: редакционно-издательский центр «Школа», 2017. – 280 с.

Коллективная монография посвящена осмыслению сложных и неоднозначных процессов, происходящих в последние десятилетия в российской и европейской драматургии и театре. Авторы не только анализируют отдельные художественные явления, но и предпринимают попытку выявить общие закономерности эволюции драмы и театра конца XX – начала XXI века, прояснить, каким трансформациям подвергаются основные для этого вида искусства категории, исследовать круг тем и проблем, волнующих современных российских и западных драматургов и режиссеров. В исследовательское поле вовлечен обширный материал - произведения современной русской, татарской и западной драматургии, классическое наследие, являющееся неиссякаемым источником драматургических и сценических интерпретаций, элементы театрализации в прозаических произведениях, яркие театральные постановки последних лет. В совокупности статьи наших авторов дают достаточно широкое представление о процессах, происходящих сегодня в русской и европейской культурах, позволяя выявить как общие тенденции, так и национальные особенности.

Издание адресовано филологам, театроведам, театральным критикам, преподавателям, аспирантам и студентам гуманитарных специальностей, а также широкому кругу лиц, интересующихся театром.

© КФУ, 2017

© Коллектив авторов, 2017

© РИЦ «Школа», 2017

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящую коллективную монографию включены тексты выступлений филологов и театральных критиков, участников Международной научной конференции «Современная российская и европейская драма и театр», состоявшейся в Казани 25-27 октября 2016 года. Конференция проходила в рамках V тура совместного проекта Института филологии и межкультурной коммуникации КФУ и нашего давнего партнера – Института славистики Университета г.Гиссена (Германия).

Первые два тура (2007, Казань; 2008, Гиссен) были посвящены актуальным вопросам современной российской драмы.

Центральными событиями III, IV и V тура стали Международные научные конференции «Современная российская и немецкая драма и театр» (2010, Казань) и «Современная российская и европейская драма и театр» (2013, 2016, Казань). Большинство авторов монографии являются постоянными участниками проекта, и включенные в неё статьи стали результатом их многолетних исследований, направленных на осмысление сложных и неоднозначных процессов, происходящих в последние десятилетия в драме и театре.

Наше время, как мало какое иное, отличается свободой и разнообразием художественного высказывания, появлением многочисленных индивидуальных авторских стратегий в драматургии и оригинальных режиссерских концепций в театре. Поэтому привести тексты, создаваемые сегодня для театра, и модели их сценического воплощения к единому знаменателю или даже подобрать некую общую для всех оптику оказывается чрезвычайно трудной задачей. Тем не менее в своих статьях авторы монографии не только анализируют отдельные художественные явления, но и предпринимают попытку выявить общие закономерности эволюции драмы и театра конца XX – начала XXI века, прояснить, каким трансформациям подвергаются основные для этого вида искусства категории (герой, характер, автор, конфликт, действие, мотив, хронотоп и др.), исследовать круг тем и проблем, волнующих современных российских и

западных драматургов и режиссеров. В исследовательское поле вовлечен обширный материал – произведения современной русской, татарской, белорусской, украинской, немецкой, австрийской, английской, ирландской, французской, датской, венгерской, польской драматургии, классическое наследие, являющееся неиссякаемым источником драматургических и сценических интерпретаций, элементы театрализации в прозаических произведениях, яркие театральные постановки последних лет. В совокупности статьи наших авторов дают достаточно широкое представление о процессах, происходящих сегодня в русской и европейской культурах, позволяя выявить как общие тенденции, так и национальные особенности.

Структура монографии соответствует основным направлениям, по которым ведется работа в рамках проекта «Современная российская и европейская драма и театр»: современная российская драма (проблематика, вопросы поэтики, жанровое своеобразие, диалог с классикой); проблемы современной западной драматургии, рецепция мировой классики; вопросы театра в теоретическом и историческом аспекте, театральная практика.

Традиционно важное место уделяется в проекте работе с молодежью. В предыдущие годы параллельно с научной конференцией проводилась школа-семинар по проблемам современной драматургии и театра для студентов и аспирантов. В 2016 г. выступления начинающих исследователей были интегрированы в работу Международной научной конференции и вошли в монографию под рубрикой «Первые шаги в науке: статьи юных участников проекта».

Надеемся, что настоящий научный труд станет нашим посильным вкладом в изучение нынешнего состояния российской и европейской драматургии и тенденций современного театра.

От авторов

РАЗДЕЛ I

СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ ДРАМА: ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ; ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ

Е. А. Селютина (Челябинск)

«ОТЯГОЩЕННЫЕ ПАМЯТЬЮ ЖАНРА»: ПОИСК ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРАТЕГИИ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

Мы находимся в интересной точке исследований новейшей драматургии. Можно заметить, что именно сейчас, в 2010-х гг., меняется сам подход к определению границ современной драматургии и этапов ее развития. Если в начале 2000-х гг. было принято говорить об определенном переломе, который произошел в драматургии благодаря институционализации ее явлений в конце 1990-х – начале 2000-х, – появлению «Золотой маски», фестиваля «Новая драма», новых театров и театральных центров («Театр.doc», «Практика» и т.п.) – и новаторству внутри самого драматургического текста, сейчас разговор ведется об ином. Приведем высказывание театрального критика П. Богдановой: «Главное, что стало понятным по прошествии этих двух с половиной десятилетий: 90-е и нулевые не были новым этапом жизни России. Как ни парадоксально, но они явились завершением советского периода, можно сказать – цикла, включив в себя этот постсоветский этап 90-х и нулевых, которые закончили определенную целостную эпоху. Эпоху, которая началась с «оттепели» и затем, после ее краха, продолжала разлагать модель советского тоталитаризма» [1, С. 211]. Фиксирование «негативной идентичности» (Л. Гудков), по мнению критика, началось с Л. Петрушевской и продолжается по сей день, в этом смысле разговор о «новизне» новой драмы кажется ей преувеличенным, т.к. в большей степени новейшая драматургия (куда она включает и собственно «Новую драму») – это коммерческий продукт,

зависящий от пиара, трендов и прочего, это симулякр, а вовсе не новая парадигма художественности. Вопрос внимания к этому явлению – не «жизненная правда», которую утверждали драматурги, а «сильные, щекочущие нервы эмоции, которые вызывали ситуации и герои «новой драмы» у представителей общества потребления» [1, С. 212].

Но есть и другие мнения. П. Руднев, наоборот, говорит о «лабораторности» переживаемого современной драматургией периода. «Причина этого явления – в том, что он сегодня находится в точке бурного развития, выработки новых форм, нового языка. 2000–2010-е годы – время самовосстановления системы после проблем 1990-х. Сегодня театр нашел нового требовательного зрителя и, как любая влиятельная структура, кажется опасным» [11]. Хотя о кризисе говорит и Руднев: «Интересные метаморфозы театрального языка происходят на территории современной пьесы. В новой драматургии язык демонстрирует собственный кризис. Из средства общения он превращается в имитацию общения, на наших глазах отмирает функция языка как главного средства коммуникации – в том числе и на фоне технической революции в области человеческого общения. Язык как тупик коммуникации» [11].

М. Угаров десять лет назад говорил: «В конце XX века произошел кризис авторитетной точки зрения. <...> Теперь у меня идет принципиальный отказ от подчинения авторской воле, я начинаю верить только эпизодам уличного разговора, который никто не комментирует. В нем я нахожу больше смысла и правды, чем в рассуждениях какого-нибудь гуманитария об устройстве мира. Разговор двух теток у палатки картину реальности мне может прояснить гораздо лучше. Я это почувствовал просто на уровне ощущений. Поэтому думал, что метод «вербатим», которым мы занимались, мне одному интересен, а вдруг – эпидемия какая-то началась. Оказывается, многим интересно. Почему? Сознательный отказ авторов от комментариев и вообще эстетика минимализма очень важны сегодня, потому что XX век перебрал по части формы, в театре, во всяком случае. Под минимализмом я понимаю не только художественные средства, но и смысловой план тоже. Я показываю картинку – и всё. Показываю вторую картинку – и всё» [14]. А на последней «Любимовке» режиссер сказал, что современная драматургия сейчас в кризисе. Получается, что либо кризис – это постоянный признак новой драматургии, либо определение современной драматургии начала 2000-х как явления однозначно новаторского было ошибочным, важным именно для тех, кто является инсайдерами этого процесса.

Нас интересует ракурс исследования, связанный, прежде всего, с самопрезентацией драматургов и манифестацией принципов современной драматургии. Речь идет о критических выступлениях авторов, сделанных в разных по статусу источниках: максимально публичных, таких, как сетевые медиа, и в специализированных авторитетных журналах, подобных «Современной драматургии», «Новому миру», «Театру» и т.д. Само развитие драматургии последних двух десятилетий позволяет выделить временные границы таких выступлений – конец 1990-х гг. и наше время.

Рецептивный метод предполагает исследование взаимоотношения читателя и текста. Но не менее важным представляется момент собственного восприятия автором существования сочиненного текста в современном литературном и театральном контексте, т.е. момент самооценки. Основная мысль такого высказывания – «что я хотел сказать на самом деле». История литературы знает множество таких примеров, не только драматургических, когда автор комментирует собственный текст. Так, например, Л. Толстой в послесловии к «Крейцеровой сонате» выделил пять резонансов, чтобы его произведение было обязательно прочитано молодым поколением, и подытожил свои рассуждения сетованием о том, что «пловцы» (молодые люди) удаляются и удаляются от «берега». Мотивировкой необходимости высказывания у Толстого служит читательский запрос («Я получил и получаю много писем от незнакомых мне лиц, просящих меня объяснить в простых и ясных словах то, что я думаю о предмете написанного мною рассказа под заглавием «Крейцера соната» [13, С. 197]), а само рассуждение имеет этическую доминанту. Или другой пример. Известно, что существуют две редакции романа Александра Фадеева «Молодая гвардия» – 1946 и 1951 года. Вторая появилась после критики, которая обрушилась на Фадеева, причем прозаика пришлось писать массу оправдательных документов, прежде чем вторая редакция вышла в свет. Причина комментаторства и самоанализа носила идеологический характер.

Или совершенно другой пример – автокомментаторство в текстах постмодернистов, как, например, в книге В. Кальпиди «Мерцание», ставшее особым художественным приемом представляемой художественной стратегии: «Предварительного замысла текст не имел. Работа над ним началась спонтанно. Ритм выбран, по-видимому, случайно и зависел, скорее всего, от желания «уложить» в ритмическое пространство название романа В. Набокова «Другие берега» [9, С. 181].

Но какой бы ни была причина автовыступления – этической, идеологической или эстетической, важен сам факт выхода из замкнутого целого

художественного мира, разрушение мифа о том, что текст, написанный автором и выпущенный в мир, существует отдельно от него. На современном этапе существования литературы это, вероятно, и невозможно. Именно поэтому В. Забалуев и А. Зензинов полагают, что современного драматурга необходимо рассматривать в контексте его дружеских связей, сознательного конструирования медийного образа и т.п. [6]. И здесь мы можем выделить две противоположных модальности авторских высказываний – «оправдание» и «утверждение». В данном случае, конечно, имеет значение, в какой момент появилось высказывание (до события – фестиваля, публикации или постановки – или после него). Является ли оно частью конкретной дискуссии (как, например, множество публикаций авторов-драматургов и их интервью, выходящих в 2002-2008 году вокруг фестиваля «Новая драма») или входит в общее поле концептосферы «современная драматургия» [12, С. 82]. Но не меньше важна авторская мысль о тексте как таковом. Для современной драматургии такой болевой точкой стал вопрос жанрового статуса собственных текстов, новизны их формально-содержательных признаков. Нас интересует не только сам подход к описанию модели жанра авторами, выбор жанровых носителей и т.п., но и цель такого описания, модус, т.е. вопрос, зачем автору такой труд, и что он хочет – оправдать собственные усилия, предложить метод для исследователя-литературоведа, определить границы восприятия собственного текста у читателя/зрителя, сформировать имплицитного читателя, обосновать неслучайность собственного присутствия в новейшей драматургии или что-то еще.

На наш взгляд, наиболее интенсивно такую работу ведут драматурги В. Забалуев и А. Зензинов, которые с начала 2000-х гг., занимаясь созданием вербатим-текстов (например, «Человек.doc», «Детская неожиданность», совместно с Евгенией Добровольской), параллельно ведут активное продвижение данного жанра новейшей литературы на страницах литературно-художественных и искусствоведческих журналов. Авторы не просто популяризуют новые явления в драматургии начала 2000-х, но и активно вписывают в них себя. Именно сейчас есть возможность посмотреть, какими приемами пользовались авторы в тот момент, когда отдельные явления новейшей драматургии еще только начинали описываться.

Наиболее последовательно выстроена стратегия самопрезентации в отношении пьесы «Красавицы.Verbatim», которая была поставлена в 2005 г. в «Театре.doc» (режиссер Ольга Лысак). Материалом анализа является пьеса «Красавицы.Verbatim», а также статьи, которые сопровож-

ждали ее постановку (журналы «Октябрь», «Новый мир», «Современная драматургия» и др.), интервью В. Забалуева и А. Зензинова, данные в разных изданиях. Необходимость верификации собственных поисков в области словесности на современном этапе ее развития видится логичной в контексте изменения категории «жанр» в литературе: индивидуальное доминирует над каноном, поэтому авторы используют множество приемов, чтобы настроить читательское восприятие необходимым образом, обеспечить максимальное сохранение прагматического значения.

В классической работе Н.Л. Лейдермана «Движение времени и законы жанра» высказывается мысль о том, что категория жанра, наряду с методом и стилем, это необходимая и достаточная категория для описания как синхронии литературы, так и ее диахронического развития [10, С. 9]. Именно поэтому введение определенных категорий – носителей жанра – в сферу анализа описывает и верифицирует явление с совершенно определенной стороны: как явление эстетическое. Вопрос об эстетическом для Забалуева-Зензинова чрезвычайно важен в силу дискуссионности той стратегии, в которой они работают на тот момент, когда создаются «Красавицы...».

К 2005 году уже появилось достаточное количество образцов вербатим-пьес («Война молдаван за картонную коробку» А. Родионова, «Большая жрачка» А. Варганова, Р. Маликова, «ТрезвыйPR» О.Дарфи, «Преступления страсти» Г. Синькиной и др.). И отчасти уже определилось отношение к вербатиму как к явлению пограничному, относящемуся и к области non-fiction, и к fiction. Это объяснялось, во многом, тем, что в сфере внимания вышеназванных драматургов – жизнь различных социальных групп, политические и социальные явления и т.п. Поэтому определить место «Красавиц...» в сфере художественного, а не документального – одна из основных позиций самопрезентации авторов.

В статье «Verbatim. Вместо введения: британская история с русским продолжением» они пишут: «Сегодня единственно возможная политическая позиция – это позиция эстетическая. Нам кажется, что все гораздо серьезнее и заново формирующаяся сегодня эстетика заменяет и покрывает собой все – политику, религию, идеологию, мораль, философию» [7]. Тем самым авторы одновременно занимаются автокомментированием, что актуально для современной литературы вообще, и представляют динамику содержания категории «эстетика» в современном культурном контексте. Исследование категории «красота» – амбициозная задача, предполагающая выведение спора о предмете прекрасного на новый виток: «Нам всегда казалось, что вербатим – высшая форма искусства ради

искусства, из озорства прикинувшаяся остросоциальной драмой. А если так, то о чем же писать пьесу-вербатим, как не о главной категории искусства – красоте?» [7]

Стратегия самопрезентации в данном случае построена на умножении приема и игре с концептом «новое»: демонстрируя возможности вербатима как жанра и новой художественной стратегии (нечто новаторское для современной драматургии – «повивальная бабка новой эстетики» [7]), авторы определяют свое место в вербатиме как особенное, новое уже по отношению к сложившейся «социальной» традиции создания таких пьес в России – «новое новое»: «Она <пьеса> возникла из общего знакомства со спектаклями, которые написаны в этой технике и отчасти из чувства противоречия к ним» [2]. Тем не менее, принадлежность к литературному течению «новая драма» [об этом см. 3] для авторов важна методологически, поэтому «красавицы» как группа реципиентов для авторов имеет потенциальную возможность к обособлению: «Эта группа по-своему достаточно экстремальна, потому что в силу своего отличия от других подвергается повышенному вниманию окружающей среды» [4]; «Там нет социалки в плане политическом, но все равно они социальная группа. Их социальное положение нигде формально не зафиксировано, но они все одного круга. Они отвечали позициям: они себя считают красавицами, их считают красавицами, и они не зарабатывают своей красотой. Три критерия, это все равно социальная группа» [4].»

Забалуев и Зензинов, несмотря на общее заявление о новизне в практике драматургии начала двадцать первого века, уже фиксируют некие стабильные явления, тенденцию, хотя, очевидно, что речь о стагнации и завершении очередного витка литературной эволюции (Ю. Тынянов) пока не идет. Собственная новизна определяется авторами как возврат к архаическим формам аристотелевского театра, синкретизму первобытного существования искусства, когда привычная нам эстетическая парадигма еще только теоретизировалась античными философами.

Поэтому, на наш взгляд, авторы пользуются уже наработанной, хоть и довольно короткой для вербатима, «памятью жанра» (М. Бахтин), чтобы обновить читательское восприятие, «остранить» (В. Шкловский), в общем-то, еще новое явление, обеспечить особое положение собственно творению, маркировать его как явление иного порядка. Прямое жанровое обозначение, введенное в название пьесы – «Красавицы. Verbatim» и в ее подзаголовок (пьеса-вербатим для чтения вслух в двух действиях и шестнадцати сценах), вступает в конфликт с жанровым обозначением в критических выступлениях авторов – «Книга в 16 главах».

Одновременно с этим конфликт возникает и у названия и авторского предисловия, которое названо «Вместо предисловия», где предмет изображения иронически определяется как нечто органически не присущее уже сложившейся традиции: «Предыдущие удачные опыты вербатимных пьес представляли публике женщин-убийц, девочек, переживших инцестуальный опыт, анашистов, геев и т.д. Мы решили придерживаться традиции и в качестве предмета драматургического исследования выбрали самую маргинальную и самую проблемную из всех социальных групп – красавиц. Макс Курочкин так прокомментировал эту идею: «Не всем же заниматься бомжами и проститутками, должен кто-то делать и неприятную работу» [5, С. 1]. Речь здесь идет о том, что Лейдерман назвал конфликтом «моделей мира» [10, С. 27]: читатель / зритель, ожидающий увидеть мир «униженных и оскорбленных», оказывается обманут.

Вместе с тем, память жанра работает на восприятие данного текста как произведения о пораженных в правах женщинах. Неслучайно авторы активно работают со стереотипами, которые сложились вокруг красивых женщин в массовой культуре. Именно этому типу культуры принадлежат героини, определяющие себя через образ, например, Мэрилин Монро (глава «Жил красивый человек»), и именно такой тип культуры используют авторы, чтобы представить образы героинь в нашем сознании, например, образы женщин-воительниц из компьютерных игр типа Лары Крофт (глава «Бабская ревность»). Оценку такого восприятия героинь пьесы высказал критик Г. Заславский, сказавший, что для красавиц «выгод в итоге – никаких» [8].

Таким образом, мы можем говорить о том, что для авторов «Красавиц. Verbatim», несомненно, важен вопрос об отношении жанра как такового к индивидуальным жанровым поискам в современной драматургии, и верификация жанровой стратегии в их проектах в жанре вербатим, в частности. Авторы в многочисленных критических выступлениях пользуются множеством сигналов для выстраивания отношений с читателем, не последнюю роль среди которых играет размещение материалов дискуссий, теоретических материалов в «толстых» литературно-художественных журналах, авторитетность которых остается неизменной в среде просвещенной части читателей. Авторы выстраивают рассуждения, соотносясь с общетеоретическими работами по эстетике и теории литературы, определяя свое место в современной драматургии как «новое новое», попутно отмечая стабильные явления в новейшей литературе.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Богданова П. Девяностые: предпосылки «новой драмы» // Современная драматургия. 2016. № 1. – С. 206 – 214.
2. Бойко М. Владимир Забалуев: «Вербатим – матрица реальности» (интервью) // Завтра: газета. Выпуск № 41 (620). 11.10.2005. URL: <http://zavtra.ru/content/view/2005-10-1281/>. [Дата обращения: 20.11.2016].
3. Болотян И. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 255 с.
4. Беседа о вербатиме на «Народном радио». Ведущий: Андрей Иванов. Гости: Михаил Бойко. Владимир Забалуев // Программа «Отцепленный вагон» 30.05.2006. URL: <http://www.narodinfo.ru/program/30857>. [Дата обращения: 20.11.2016].
5. Забалуев В., Зензинов А. Красавицы. Verbatim [рукопись из личного архива авторов], 2005.
6. Забалуев В., Зензинов А. Новая драма: практика свободы // Новый мир. 2008. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/4/za14.html. [Дата обращения: 20.11.2016].
7. Забалуев В., Зензинов А. Verbatim. Вместо введения: британская история с русским продолжением // Октябрь. 2006. № 10. URL: <http://mag.russ.ru:8080/october/2005/10/za7.html>. [Дата обращения: 20.11.2016].
8. Заславский Г. Красиво жить не запретишь // Независимая газета. 25.04.2005. URL: http://krasavicy-verbatim.narod.ru/prensa_ng.htm. [Дата обращения: 20.11.2016].
9. Кальпиди В. Мерцание // Кальпиди В. Избранное. – Челябинск: Издательство Марины Волковой, 2015. – С. 179 – 255.
10. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 256 с. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/79/1/949103.pdf>. [Дата обращения: 20.11.2016].
11. Руднев П. Ломка инструментария. Как меняется современный русский театр // Октябрь. 2015. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2015/8/27r.html>. [Дата обращения: 20.11.2016].
12. Селютина Е. Манифестация принципов «новой драмы»: формирование концептосферы современной российской драматургии в ее критических обзорах (на примере статей В. Забалуева и А. Зензинова) // Известия высших учебных заведений. Уральский регион: Научный журнал. – Челябинск. 2013. № 1. – С. 81 – 87.
13. Толстой Л. Послесловие к «Крейцеровой сонате» // Толстой, Л.Н. Собрание сочинений в 22 т.: Т. 13. – С. 197–210.
14. Угаров, М. Театр для всех // Искусство кино. 2007. № 3. URL: <http://www.kinoart.ru/magazine/03-2007/experience/ugar0703/>. [Дата обращения: 20.11.2016].

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМЕ

*Статья подготовлена при поддержке РГНФ
«Волжские земли в истории и культуре России» № 15-14-63-003.*

В свое время, в начале XX в. «эстетическая революция», которая произошла в декорационном искусстве, взломала театральное пространство. Оформление и освоение театрального пространства стало образной идеей спектакля, подчас его эстетическим смыслом. Так, Т.Бачелис писала по этому поводу: «Театр XX века манипулирует категорией пространства в то время как раньше, в прошлые века <...> пространство манипулировало театром» [1, С. 91]. Это обстоятельство в свою очередь повлияло на осмысление пространственных характеристик и образов и в литературе для театра. Важным ценностным ориентиром в процессе становления драматургии рубежа XIX-XX вв. было постижением автором «философии» пространства.

Рубеж XX-XXI вв. также характеризуется особым переживанием пространства, но это происходит совсем по-другому. В первую очередь, это касается пространственных антиномий, сформировавшихся в начале прошлого века в драматургии и определявших художественное сознание в течение всего столетия. Речь идет о таких бинарных пространственных оппозициях, как дом / путь, статика / динамика, пространство закрытое / открытое, пространство внутреннее / внешнее и др., которые наполняют художественное произведение онтологическим смыслом, обозначают ценностные ориентиры не только автора и его персонажей, но и вообще своего времени.

Вот несколько общих наблюдений за метаморфозами художественного пространства в драматургии рубежа XX-XXI вв.

На смену бинарным оппозициям, определяющим универсальный образ мира, приходит серийное умножение:

1. Дом не воспринимается как микрокосм / путь не может быть пройден или завершен.

2. Внутреннее (ментальное) пространство представляется замкнутым / внешнее пространство, где обитают герои, не образует онтологические смыслы – остаются только географические названия.

3. Время слабо связано с пространством, даже в исторических и документальных сюжетах всякий раз возникает ощущение анахронизма: прошлое дискредитируется как не оправдавшая себя утопия, будущее призрачно. Существует только настоящее, и то оно переживается в основном в ментальном пространстве, а не в реальном.

4. Ментальное пространство, пространство личностной идентичности оказывается ценностным, наиболее важным и в то же время недостижимым. Поэтому внешнее перемещение почти всегда связано с потерей коммуникативных связей.

Попробуем показать это на примере произведений, где формальные и содержательные элементы требуют не только перемещения персонажей, но осмысления и переживания пространства, в котором они находятся. В качестве наиболее репрезентативных образцов можно обратиться к двум городским проектам – «Жить и умереть в Тольятти» и «Адин», а также к пьесам У.Гицаревой «Хач» и Н.Рудковского «Великое переселение уродов».

«Жить и умереть в Тольятти» – один из первых городских проектов – завершен был к 2008 г. Он не оформлен в целостный текст и включает в себя разнородные элементы: лирические размышления авторов-профессионалов о Тольятти, родном и неродном (например, драматург Михаил Дурненков, издатель Вячеслав Смирнов, режиссер Ксения Перетрухина); диалоги (мини-пьесы) молодых людей, записанные драматургами Дарьей и Ольгой Савиными; интервью с выпускниками школы; скриншоты опросов «В Контакте»; ряд интервью со случайными людьми разных возрастов и профессий. Речь во всех этих текстах идет о постиндустриальном и постсоветском пространстве, существующем в устойчивой социальной депрессии, о городе глубоко провинциальном и малокультурном, но со своей мифологией, тяготеющей скорее к эсхатологии. Большая часть респондентов это признает, однако общий пафос проекта связан с признанием за Тольятти права быть родиной.

Второй городской проект называется «Адин», он был инициирован Театром.doc и фестивалем «Балтийский дом» в 2010 году. Текст состоит из 18 отрывков, в списке «действующих» 22 человека, не считая «Голос». Персонажи маркированы только социально или визуально: «Женщина, продавец-консультант магазина «Народный» или «Аниматоры (граф «Орловский» и Екатерина Великая)», «Баклажанщик» – человек с баклажанами или «Юная красавица». Авторы проекта максимально хотели сохранить ситуацию спонтанной речи респондентов (ситуацию вербатима). Сюжетно это оправдано тем, что случайные люди появляются в некоем

помещении и рассказывают о себе с редкими, не всегда логичными, но в данном случае наводящими вопросами «Голоса». Подобное построение выглядит своеобразной аналогией некогда популярной передачи «Прожектор перестройки». Каждый персонаж появляется в загадочной комнате однажды, и только узбек забегает и успевает высказаться несколько раз. Последний монолог узбека начинается словами «Адин я» и заканчивается пением песни на итальянском языке «Феличита».

Текст создает представление о Петербурге как о своеобразном Вавилоне, куда сбродились и съехались в разное время разные люди, нашли или не нашли свое место в жизни, боятся жизни или мирятся с ней, все по-своему одиноки («Адин») и нуждаются в общении, это единственное, что объясняет откровения с «Голосом».

Городские проекты построены на представлениях о замкнутом пространстве и статичном, остановившемся времени. Фиксируются чаще всего схваченные в мгновенном настоящем временном потоке впечатлений людей, которые реально являются (или в отношении Петербурга считают, что являются) неотъемлемой частью этого топоса и этого времени. Прошлое предстает призрачным и не оправдавшим надежд, будущее отсутствует. Городское пространство заполнено людьми и предметами. Они не характеризуются, не типологизируются, только перечисляются, называются, и это лишь умножает ощущение статичности, неупорядоченности и даже хаотизации городского мира.

К двум вербатимным проектам примыкает пьеса Ульяны Гицаревой «Хач», поскольку она тоже заявлена как вербатим.

«Хач» – это пьеса, построенная методом монтажа, она состоит из 8 сцен и 7 вставок, обозначенных как интервью. Можно сказать, что это своеобразная комбинация ортодоксального вербатима и неортодоксального, т.е. творчески переработанного. Событийные сцены – это человеческие истории, интервью на их фоне воспринимаются как комментарии, как взгляд с другой стороны на одни и те же события.

В первой сцене колумбиец Себастьян, женатый на русской женщине, приходит домой избитый за то, что он улыбнулся на улице «борцам за чистоту расы». Интервью берут у человека, который участвовал в избивании колумбийца. Во второй сцене два гастарбайтера – абхаз и таджик – придумывают безумную идею, как заработать зимой деньги в Москве – «Зимний банан». В интервью респондент рассказывает, как они разогнали этот странный аттракцион, приняв его за хулиганство и издевательство. Героиня третьего эпизода – Катя, кандидат наук, знающая 5 языков: она в Москве востребована как переводчик, а вот за границей языки ей

оказываются не нужны, поскольку она работает в клининговой компании. В качестве документального сопровождения появляется «Отрывок из инструкции для работника клининговой службы в Брисбене, Австралия».

Последнее интервью с сербским танцором. Оно по смыслу коррелирует с первым эпизодом, создавая своего рода раму. Седьмой эпизод становится развязкой и восьмой своего рода послесловием: седьмой – вроде бы ставит точку, а восьмой «превращает» ее в многоточие.

Все персонажи, кроме интервьюируемых, определены в своей национальности. Получается, что респонденты – русские по определению. Три эпизода связаны с судьбой русской женщины Кати, три эпизода с причудливыми судьбами абхаза Тамаза и таджика Мансура, седьмой эпизод сталкивает их жизненные истории. Восьмой эпизод воспринимается как некая проекция следующего витка мучений гастарбайтеров.

Начинается пьеса с диалога между Катей и избитым Себастьяном, начинается с коммуникативного коллапса:

СЕБАСТЬЯН. А почему у вас на всякий случай не улыбают друг друга?

КАТЯ. Улыбаться можно только своим. Если ты улыбаешься чужому, значит, ты смеешься над ним.

СЕБАСТЬЯН. А почему без войны ты говоришь «свой» и «чужой»?

КАТЯ. В России всегда война....

СЕБАСТЬЯН. Что такое шурка?

<...>

КАТЯ. Да, Шурка – полностью Александр. Александр Пушкин. Он, кстати, тоже из приезжих. Из черных.

СЕБАСТЬЯН. Поэт. Афроамериканец. Он чужой, но самый главный. У вас к нему, к чужому, гордость, а он – не ваш. Вот у нас в Колумбия гордость к Шакире.

КАТЯ. Ну ты сравнил...

СЕБАСТЬЯН. Стоп! Стоп! У нас гордость к ней, ее знает весь мир. Пушкин знает весь мир. Но Пушкин – афроамериканец, а Шакира из Колумбия.

КАТЯ. Сравнил! Ваша Шакира недавно опозорилась, потому что не могла спеть гимн Колумбии, ты сам говорил. Пушкин знал русский язык так, как никто ни до него, ни после него не знал. Не зли меня, Себастьян! Ты знаешь еще мало слов, и мне невозможно объяснить тебе, почему слова «Пушкин» и «афроамериканец» не могут стоять рядом [2].

Но вполне отчетливым становится представление «русских» о своих / чужих, о том, что главный поэт – один, а любимый – совсем другой, о том,

что если человек вне «своего» пространства, то он всегда будет чужой. Это видится установкой пьесы.

Последнее интервью с сербским танцором представляет другое отношение к заявленной в пьесе ситуации.

ПЕРВЫЙ. А вам самому какие танцы больше нравятся?

ВТОРОЙ. Если хочешь нравиться многим, ты должен прежде всего отказаться от своих интересов... [2].

К «Хачу» сюжетно и тематически примыкает более ранняя пьеса белорусского драматурга Рудковского «Великое переселение уродов».

В заголовке слились сразу два языковых явления: выражение «Великое переселение народов» и игра слов «урод» и «урода» – красавица по-польски.

Пролог, пять сцен, интермедия и эпилог.

В прологе – вокзал в Индии со множеством разнообразных людей – среди них пробираются женщины. Именно здесь появляются все опорные положения пьесы: «уроды», перемещающиеся по свету, счастье, чистота физическая и духовная, готовность к смерти и др.:

Другая. Ты поймёшь, какая ты счастливая по сравнению с ними, и какая ты несчастная по сравнению с ними.

Одна. Несчастнее этих уродов?.. Ой!

Другая. Они счастливые. Они другие. Сорри. Они видят счастье везде. А мы видим везде только проблемки, детальки. На работе, дома. Сорри. Раздражаемся по любому поводу. А они нет.

Одна. Ой! Сорри.

Другая. Здесь глаза каждого бедняка наполнены счастьем. Они голодают в счастье, любят и ругаются в счастье, плачут от счастья... сорри... готовятся к смерти со счастьем... [3].

Пять эпизодов пьесы – это пять перемещений в пространстве, причем каждый вновь появляющийся персонаж замещает уехавшего. Первый эпизод происходит в Минске, куда возвращается герой – белорус Виктор, работающий за пределами страны. Второй – в Польше, куда приезжает Виктор, но откуда уехал поляк Яцек работать в Лондон. Третий эпизод происходит в Лондоне во время чемпионата мира по футболу – среди рабочих на спортивном объекте поляк Яцек и ирландец Нил. После чего в четвертом эпизоде Нил обнаруживается в Канаде, где встречается с канадкой Элизабет, которая в свою очередь мечтает попасть в Сибирь, где и оказывается в пятом эпизоде, а откуда уезжает на машине с украинцами, воруемыми в Сибири природный газ опять на запад. В эпилоге двое с борта океанского круизного лайнера видят группу людей, пере-

мещающихся по океану на маленькой лодочке. Здесь в свернутом виде повторяются те же опорные моменты пьесы, что и в прологе. В отличие от пьесы Гицаревой, здесь нет того социального пафоса. Однако более остро поставлены онтологические вопросы: в первую очередь, вопрос о том, где счастлив человек – дома или в чужих краях.

Есть и еще один момент, расширяющий смыслы – это определенный узнаваемый культурный дискурс пьесы. Например, польский эпизод совершенно явная отсылка к Мрожеку, лондонский эпизод сконструирован как пьеса Мак-Донаха, есть и другие менее явные аналогии.

Кроме перемещающихся по свету персонажей в пьесе есть и персонажи, настаивающие на том, что они не хотят никуда уезжать, что они могут быть счастливы и дома. Так считают родные Виктора, несмотря на отсутствие работы, кредиты и тосты за президента; Агнешка в Польше, пожертвовавшая своим ребенком ради Яцека; ирландцы, ненавидящие англичан и Лондон, но зарабатывающие там деньги; китайцы-циркачи, приехавшие в Канаду на гастроли; сибирский предприниматель Мурат, к которому приехала в качестве зарубежной невесты Элизабет.

В первых текстах люди видят мир «изнутри» своего города. Даже если они его покинули или приехали в него относительно недавно, это их город и они внутри его, т.е. они пребывают в некоем освоенном пространстве. Или, по крайней мере, им так кажется. Хотя для всех – и для тех, кто уехал или хочет уехать, и для тех, кто продолжает жить здесь, в этом месте нет счастья. Однако образ своего пространства продолжает греть душу и спасает от одиночества. Хотя это иллюзорно.

В двух других текстах люди – мигранты, т.е. они пребывают в заведомо чужом для них пространстве, потому что им по разным причинам пришлось покинуть свое собственное. И они живут физически в чужом пространстве, так или иначе сохраняя в сознании, в памяти свое, родное, которое может быть враждебным, неудобным, непригодным для жизни, но оно, тем не менее, свое.

В рассмотренных разножанровых драматургических текстах можно проследить некие общие тенденции, связанные с пространственной образностью. Возникает представление своеобразной хаотизации мира, которая отразилась в нарушении определенных традиционных структур, сложившихся еще в мифологическое время. Мир здесь (в пьесах) горизонтален, граница миров – смазана, неотчетливо обозначена, пространство разворачивается словно бы линейно, поступательно. Замкнутый и разомкнутый мир не противостоят друг другу, также как и статика – оседлое проживание, своеобразное топтание на одном месте и динамика –

движение, перемещение людей в пространстве мало чем отличаются друг от друга. Единственный пространственный образ, который имеет и художественный, и смысловой, и ценностный потенциал – это внутреннее пространство человека.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бачелис Т.И. Пространственное мышление в театре XX века // На грани тысячелетий: Мир и человек в искусстве XX в. М.: Наука, 1994. – С. 90-139.
2. Гицарева У. Хач. URL: <https://www.litres.ru> [Дата обращения: 17.03.16]
3. Рудковский Н. Великове переселение уродов. URL: <http://ziernie-performa.net> [Дата обращения: 19.03.16]

Л. Г. Тютелова (Самара)

РОЛЬ ПАРАТЕКСТА В ДРАМАТУРГИИ ВАДИМА ЛЕВАНОВА

Творчество Вадима Леванова, основателя школы тольяттинской драмы, принято рассматривать в рамках такого явления современной литературы как новая новая драма. И хотя давно уже завершены споры относительно новизны явления, название позволяет увидеть, к каким изменениям в языке драмы оно восходит.

В свое время Н. Крымова, говоря о театре Аbruзова, заметила: «... арбузовские пьесы всегда пишутся с учетом той реплики в диалоге, которую безусловно произносит зритель. Вы всегда, даже при чтении, слышите эту реплику, понимаете молчание, предугадываете слезы или смех» [1, С.13]. Критик подчеркивает очень важную особенность новой драмы. Она – результат индивидуального авторского высказывания, ориентированного на «другого», обладающего своим видением и понимаем того, о чем с ним говорит драматург. Автор отстаивает свою позицию в диалоге с «другим». И сложность этого диалога заключается в том, что таким «другим» по отношению к авторскому «я» оказывается, с одной стороны, читатель/зритель, которому адресовано авторское высказывание. С другой стороны, этим «другим» является герой. Причем последний фигура немаловажная.

Драме как особой форме представления и завершения события свойственно не отстраненное выстраивание жизненных картин, а создание их через непосредственный показ происходящего теми, кого Аристотель назвал лицами «действующими и деятельными». И тут стоит отметить

два важных момента. Первый заключается в том, что герои традиционной драмы – «строители» события, не имеющие возможности выйти за его пределы и увидеть его в его целостности. Поэтому событие завершается на уровне действия, а не видения его как завершенного и законченного «со стороны». Только финальная точка пространственно выводит читателя/зрителя за пределы происходящего и открывает смысл произошедшего. И это смысл события как такового, не зависящий от того, чем это событие может быть для отдельного его участника или стороннего наблюдателя.

Второй момент связан с особенностями героев. Традиционная драма не наделяет их каким-либо своим, собственным пониманием произошедшего, которое можно было бы оспорить или по поводу которого можно было бы высказать сомнения. В новой субъектной ситуации герой драмы обретает «свой голос». Он перестает быть героем, названным Бахтиным «готовым», то есть равным своей судьбе (в драме – равным действию). Поступок героя, конечно, во многом зависит от характерной доминанты, которая позволяет автору показать, что есть его персонаж по своей сути.

Но драматический поступок может быть вызван и обстоятельствами, от героя не зависящими, но заданными тем миром, в котором находится герой (именно поэтому в драме нового времени оказывается важной категория «драматическое пространство», и совсем не лишней является категория «хронотоп», который определяет событие не в меньшей мере, чем человек и его индивидуальная воля). Такой герой – уже не равный изображаемому событию – больше этого события. Его взгляд на произошедшее – индивидуальный взгляд. И в диалоге с этим взглядом как взглядом «другого» оформляется авторская позиция.

При этом позиция автора и героя как две личностные позиции не совпадают. На их различия могут указывать традиционные моменты драмы, когда герой говорит не своим голосом. В уже процитированной работе Н. Крымовой есть такое наблюдение: «Театр в понимании Арбузова “живой диалог актера со зрителем”». В этом диалоге сам Арбузов принимает на себя разнообразные роли. Он не может остаться, как и полагается автору, в стороне. Его так и тянет на сцену, что иногда он успевает прикрыть собственную физиономию маской какого-нибудь “ведущего” или поручить свои слова участнику “хора”» [1, С.12]. Важно, что новый автор может выйти на сцену только под маской наблюдающего, то есть фигуры максимально отстраненной от действия и приближающейся к его границе, где, собственно, и рождаются смыслы, а действие находит свое завершение.

Новый автор под маской какого-либо персонажа, обнаруживая свое присутствие в пространстве действия и возможность вступить в диалог с героем как с «другим», скорее обозначает направление взгляда на героя, необходимость диалога с ним, нежели оформляет свою позицию как завершенную и законченную. Более того, масочное появление автора – явление редкое. В драме нового времени он обозначает свое присутствие как пограничное благодаря паратексту, в последнее время становящемуся неотъемлемой частью драматического произведения и теряющему свою служебную функцию.

В первую очередь усложняется содержание ремарки. Она становится текстом, где звучит некий голос, свидетельствующий о личном наблюдении за происходящим на сцене. Это не нейтральная фиксация действий героя, не указание актеру на жест, а выражение понимания происходящего неким «я».

Рассмотрим в этой связи пьесу Вадима Леванова «Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки». В ней даже препозитивная ремарка не отличается точностью и не демонстрирует авторское всезнание: *«Действие происходит в самом конце девяностых годов XIX века или в первое десятилетие века XX, в Вене»* [2, С.1]. А открывающее действие описание пространства не столько представляет сцену, сколько «перемещает» читателя (а с помощью режиссера – зрителя) в пространство героев. Тот, чей голос звучит в ремарке, отмечает отдельные детали: *«Где-то далеко играет шарманка. Вечер. Газовые фонари слезятся голубоватым светом»* [2, С.1]; представляет персонажей: *«По тротуару, вдоль литой чугунной решетки, только что отпустив фиакр, не торопясь, помахивая тростью идет Фридрих-Микаэль барон фон Готцондорф, тайный советник Канцелярии Его Величества Императора Франца-Иосифа»* [2, С.1].

А впоследствии происходящие события оказываются неожиданными и для ремарочного субъекта, и для героя: настолько близко ремарочный субъект «подходит» к персонажу: *«Звуки шарманки еще ближе, и перед господином тайным советником неожиданно [курсив мой. – Л.Т.] из темноты словно соткался шарманщик – в живописных лохмотьях, в шляпе с оборванными полями и с большим деревянным ящиком, ручку которого он не переставая вертит»* [2, С.1].

Но при этом ремарочный субъект способен увидеть и зафиксировать то, что герою не кажется важным. Ремарка говорит о сценической музыке: *«В звуках шарманки теперь с трудом можно узнать ту же мелодию, что насвистывал Фридрих-Микаэль»* [2, С.1]. Герой же отмечает совсем другое:

Фон ГОТЦОНДОРФ... *Что ты называешь музыкой? Этот скрежет, эти ужасные звуки, от которых коробит, сводит скулы, и весь покрываешься мурашками величиной с бородавку, а в голову словно забивают острые, мелкие сапожные гвозди* [2, С.2].

Ремарка помогает автору не только сократить дистанцию между собой и персонажем, между читателем/зрителем и героем, но и обозначить разницу между разными точками зрения (пространственными, временными, а главное – личностными). То, что позволяет увидеть отстраненная от события позиция, не может быть очевидным участнику события, особенно, если его внимание переключено на что-то другое: *«Шарманщик растворяется в темноте, вместе с музыкой»* [2, С.2].

При этом ремарка фиксирует *не реальное действие* персонажа, который отстаивает то свое право на самостоятельное существование на сцене (*«Для каждого человека – свое счастье, господин. Для таких как я, оно не по карману. Для кого-то счастье вовсе бесплатно. А для кого-то и полкроны – счастье»* [2, С.2]), а *восприятие* этого действия «другим», с которым, по сути дела, ведет свой диалог автор.

При этом необходимо заметить: чем самостоятельнее герой, чем более он способен на свое видение и понимание ситуации, тем менее активен ремарочный субъект. По мере развития действия он как бы уходит в сторону и лишь фиксирует действие, смену интонации, адресатов: «замахивается ножом», «другим тоном», «в сторону», «спокойно», «пытается поцеловать руку фон Готцондорфа» и т.п.

Даже начало второй части пьесы не сопровождается традиционным ремарочным представлением сцены. И только одна ремарка обращает на себя внимание. В финале первой части она сообщает: *«Издалека доносятся звуки шарманки»* [2, С.15]. А после нескольких вступительных реплик персонажей во второй части автор сообщает: *«Фон Готцондорф не отвечает. Звуки шарманки едва слышны»* [2, С.15]. И таким образом возникает ощущение непрерывности действия и его поступательного развития. А последнее замечание (*«Вновь доносятся жалобные звуки шарманки. Появляется д-р Фрейд»*) [2, С.16] позволяет понять, что звуки шарманки предвещают появление в сценическом пространстве героя, которому предстоит по-своему освоить это пространство. Таким образом, ремарочный субъект обозначает позицию, необходимую для восприятия всего действия пьесы как целостного. Эта позиция заставляет читателя/зрителя отвлечься от индивидуальных точек зрения персонажей и открыть для себя смысл авторского высказывания.

В левановской пьесе именно звуки шарманки, судя по репликам, не всегда слышимые героями или просто не важные для них, но отмечаемые ремаркой, предвещают появление на сцене нового действующего лица, а потому и новый поворот драматического сюжета, и новую жизненную позицию.

Так, Фон Готцондорф утверждает, что шарманщик «тщится всучить» свое счастье, которое не стоит и ломаного гроша. Он отказывается от него, и тогда перед ним возникает фигура Йозефа, который с ножом в руках требует его выслушать.

Далее звуки шарманки сопровождают появление д-ра Фрейда: *«Тут так темно! И сыро. И холодно. Почему не горят фонари, как им положено? Об эту пору, несмотря на то, что теперь весна, если только эту мерзость можно назвать весной, темнее темного... Где эти чертовы фонаришки?»* [2, С.16]. Важно, что в словах д-ра Фрейда, как и в ремарке, возникает тема фонарей, света. Она позволяет увидеть, что персонаж занимает то же положение в пространстве действия, что и тот, кому принадлежит ремарка. Но при этом именно д-р Фрейд становится маской для автора в пространстве драматической сцены, на которую не может выйти ремарочный субъект.

Д-р Фрейд оказывается и непосредственным участником действия, и сторонним наблюдателем. Собственно, и шарманщик, и д-р Фрейд играют одну и ту же роль. Будучи самими собой, они занимают место наблюдателей и позволяют Леванову в нужный момент прямо на сцене дать комментарий к происходящему, поскольку герои, ставшие центральными персонажами драмы, в какой-то момент не могут отстраниться от происходящего с ними здесь и сейчас: Фон Готцондорф борется за жизнь, а Йозеф пытается заставить выслушать себя.

При этом стоит отметить, что шарманка в левановской пьесе звучит тогда, когда герои более не могут переносить однообразия жизни:

Убейте меня! Вы все убейте меня! Ибо я не могу больше терпеть! Все это, отвратительно однообразно, уныло, убого, бессмысленно! Убей меня, храбрый портняжка! Довольно! Все повторяется словно на колках механических клавикордов! Для имеющего слух страшная пытка эта ужасающая своей монотонностью, музыкальная фраза из одной единственной пьесы музыкального автомата... Даже всего одна нота!.. А весь этот гнусный мир – всего лишь ящик клавикордов, заведенный однажды хитрым часовщиком, музыкантом-недоучкой!.. Ящик с единственной пьеской, которая повторяется и повторяется, длится и длится, без конца, всегда, вечно!! Это невыносимо! Тем более что колки

давно рассохлись, струны ослабли, механизм то и дело дает сбои, и вся пьеска звучит чудовищно фальшиво! Я больше не могу выносить этих звуков, которые принято считать гармонией! Не могу больше быть одной из искореженных, фальшивых нот!.. Ведь в том, что моя нота звучит столь пронзительно фальшиво – вина дряхлых клавиководов, вина мастера-неуча, или нерадивого настройщика, или – кого угодно, но – не моя! Убейте меня, господин изобретатель! Убейте меня, доктор Фрейд! И хватит болтать!» [2, С.18].

По сути, герой не поднимается на уровень авторского замысла, но он открывает для себя значение фальшиво звучащей музыки. Он говорит о жизни. А шарманка – сценическое воплощение ее однообразия и лжи, и т.п., что открывает для себя каждый, опираясь на тот опыт, который является лично его.

Но нужно заметить, что при ведущей роли стороннего наблюдателя при восприятии действия в новой драматургии, к которой относится и левановская пьеса, паратекст: ремарка, а также эпиграф, – лишает читателя возможности отождествления себя с героем, а потому такого «вхождения» в роль, которое помогает не осознавать, а именно пережить внутреннюю катастрофу, которая случается в жизни персонажа.

Леванов называет пьесу «Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки» «оперой в двух частях». И предпосылает своему произведению эпиграф «из детского разговора» «... *Опера – когда один дяденька долго-долго поет, чтобы убить другого*» [2, С.1]. Подобный эпиграф отстраняет читателя от происходящих событий, не предполагает сопереживания героям. Он как бы противостоит попыткам персонажей заявить о своей самостоятельности, независимости и от событий, и от автора. Но тот же эпиграф говорит о невозможности реализации желаний героев быть самими собой, о чем, собственно, и говорит финал левановской пьесы: фон Готцондорф называет себя истинным изобретателем швейной машинки, а также Моцартом (сочинителем опер «Волшебная флейта», «Женитьба Фигаро», «Дон Жуан»), Заратуштрой, Магометом, Сарой Бернар, Иисусом Христом и вновь изобретателем швейной машинки. Попытки стать кем-то большим, нежели ты есть в чреде буден, не увенчиваются успехом ни у кого. И вновь звучит шарманка: «*шарманщик механически продолжает крутить ручку шарманки... Звуки вываливаются из его ящичка как камни*» [2, С.29].

Таким образом, паратекст в левановской пьесе «Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки» становится средством организации диалога и автора как с героями его пьесы, которые все больше

«требуют» к себе отношения как к носителям собственной личностной жизненной позиции, так и с читателем/зрителем. Паратекст открывает необходимость стороннего восприятия происходящего на сцене. А оно фрагментарно, непоследовательно, сосредоточено на судьбах далеко не всегда связанных между собой случаев, событием персонажей. И только видение его «со стороны» – путь понимания целостности драматической истории, авторского замысла и смысла авторского высказывания. При этом авторская позиция может восприниматься как одна из возможных оценок происходящего, отношение к которой зависит от индивидуально-го взгляда на событие читателя/зрителя.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Крымова Н. Театра Арбузова // Арбузов А.Н. Избранное. В 2-х тт. Т.1. – М.: Искусство, 1981. – С.6–38.

2. Леванов В. Ах, Йозеф Мадершпрегер – изобретатель швейной машинки. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/l/levanov>. [Дата обращения: 20.10.2016].

Я.С. Жарский (Санкт-Петербург)

НЕОБЫЧНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПАРАТЕКСТА И ИХ РОЛЬ В ПЬЕСЕ ОЛЬГИ МУХИНОЙ «ТАНЯ-ТАНЯ», ИЛИ КАК И ЗАЧЕМ ДЕЛАТЬ ПЬЕСУ-СКЕТЧБУК

В пьесе Ольги Мухиной «Таня-Таня» (1994 г.) читатель наряду с привычными компонентами – списком действующих лиц и ремарками-предписаниями – может встретить «инородные» образования: названия эпизодов пьесы, выполненные от руки; фотографии и подписи к ним; небольшие рисунки и т.п. В настоящей статье делается попытка объяснить роль этих необычных элементов паратекста и значение производимого ими художественного эффекта.

При знакомстве с пьесой первое, на что обращает внимание читатель, – это, безусловно, фотографии: «Фото не имеют прямого отношения к происходящему в пьесе, не иллюстрируют текст, они взяты из жизни пансионеров, усадебного быта, иногда почти голливудской фотосессии... Но именно они формально соединяют словесные фрагменты, начинают отдельную картину (явление) в пьесе, а подписи к ним одновременно становятся названиями явлений», – говорит в своей статье Л.П. Шатина [3, С. 118]. В одном мы вынуждены с Л.П. Шатиной не согласиться: неко-

торые из фотографий все же выполняют иллюстративную функцию – на них якобы запечатлены герои пьесы и место действия; они часто сопровождаются комментариями, подтверждающими это; более того, можно выявить определенные закономерности в использовании изображений, которые дают возможность их классифицировать.

Итак, читая пьесу, мы сталкиваемся с большим количеством визуальной информации. В зависимости от того, какие функции выполняют фотографии и подписи к ним, а также от сообщаемых в подписях сведений, визуальные элементы паратекста можно разделить на три группы: иллюстрации, «врезки» и ремарки с визуальным компонентом.

Иллюстрации, как следует из названия, позволяют усилить визуальную составляющую образа, но кроме того, они заставляют читателя видеть персонажей так, как того хотелось бы автору. Например, под или над фотографиями неизвестных читателю мужчин автор (предположительно) своей рукой пишет: «Товарищ Охлобыстин» [2, С. 302], «Товарищ Иванов. Иванов – он всегда разный» [там же, С. 305]. Используя подобный прием, автор знакомит читателя с «реальными» портретами героев, и это заменяет словесные описания в ремарках; автору незачем описывать что-то, если это можно показать. Перед нами *как бы* фотографии персонажей. (Ср. этот эффект с подобным на телевидении, когда в «документальном» фильме демонстрируются кадры, не имеющие отношения к действию, но *как бы* подтверждающие сказанное диктором, и, соответственно, воспринимающиеся как отражение описываемых событий). В эту группу ремарок включаются не только фотографии, но и *истинные* иллюстрации, рисунки. К примеру, начало третьей картины сопровождается рисунком чаек [там же, С. 313]; очевидно, что это аллюзия на чеховский текст; это знак, мостик к другим произведениям, заставляющий воспринимать пьесу в определенном ключе и объясняющий читателю, например, использование контрапункта в диалогах (в самом же диалоге присутствует отсылка к «Грозе» А.Н. Островского, но не только: герои на двух страницах играют идиомами, так или иначе связанными с птицами). Таким образом, некоторые иллюстрации в этой пьесе могут являться аллюзиями к другим художественным текстам.

Врезки – это фотографии, сопровождаемые фрагментом текста пьесы, повторяющим, как правило, реплику персонажа. Это название аналогично используемому в печатных изданиях, где врезки (в том числе) служат для выделения ключевых моментов текста и выполняются шрифтом другого размера и гарнитуры. В «Тане» в качестве иной гарнитуры используется авторская скоропись. «Окунь – это такой с красными плавниками?»

– этот вопрос Зины повторяется под фотографией мужчины, держащего рыбу [там же, С. 361]. Фраза Охлобыстина «Я люблю вас. Это смешно?» выносится отдельно и располагается под фотографией смотрящего в окно мужчины с бокалом в руке [там же, С. 322]. Таким образом усиливается эмоциональная составляющая эпизода, потому что фотография создает определенное настроение, соответствующее описываемой ситуации.

Ремарки с визуальным компонентом отличаются от перечисленных выше тем, что не дублируют реплик или «обычных» ремарок и не иллюстрируют текста пьесы. Они содержат *новую* текстовую и визуальную информацию. Одни предваряют некоторые эпизоды, другие располагаются произвольно. Ремарки, с которых начинается новая картина, служат своеобразным камертоном и задают определенное настроение, атмосферу, что позволяет усилить эмоциональное воздействие. Эти ремарки также служат для введения фактической информации: «На реке Чермянке любят повеселиться» + фото [там же, С. 359], «Летом в Бибирево хорошо играть в мяч» также с фото [там же, С. 303]. Использование ремарок с визуальным компонентом позволяет расширить пространство пьесы, поскольку добавляет новые подробности о мире, в котором разворачивается действие произведения, вводит эпизодических персонажей, являющихся частью этого мира: «В это время мужчина какой-то ходит вокруг дома, заглядывает в окна, как бы играет на скрипке» (и фотография мужчины со скрипкой) [там же, С. 311]. Через эти ремарки также вводятся зрители, наблюдатели, вступающие в контакт с текстом: «Зачем яд-то нужно было подсыпать?! – женщина подслушала, а теперь никак не поймет» [там же, С. 355] – выполненная от руки надпись сопровождает фото женщины, очевидно, эмоционально спрашивающей о чем-то.

Большая доля визуальной составляющей с подписями от руки, часто *прямо* не соотносящимися с сюжетом пьесы, позволяет нам провести аналогию со скетчбуком, т.е., блокнотом или альбомом с набросками и заметками, где автор собирает материал для будущего творения. Все элементы, не относящиеся к событиям и персонажам напрямую, служат для погружения в атмосферу произведения, для выражения концепции, настроения пьесы, и сообщают, в каком эмоциональном ключе оно написано или будет писаться.

В подтверждение этой мысли можно привести следующие примеры. Фотография якобы Зины сопровождается подписью «танцы до упада» [там же, С. 299], т.е., это авторская характеристика персонажа через идиому вместо «классического» описания. Здесь важно передать именно эмоцию, впечатление, а через них и сущность персонажа.

Особенности привычных читателю ремарок также служат указанием на «скетчбуковость» пьесы. Для паратекста рассматриваемой драмы характерны процессы эпизации ремарок (увеличение объема и временной протяженности ремарок, включение в них прямой речи, функционирование в них эпизодических персонажей) и их лиризации (явное выражение переживаемых автором чувств). Один пример эпизации можно было увидеть выше (о женщине, узнавшей о яде), добавляем к нему другой: «Смех девочки разносится по Бибирево так громко что птицы с удивлением поворачивают головы в сторону дома Охлобыстина» (пунктуация авторская) [там же, С. 333]. Ремарка продолжается, уже будучи написанной от руки: «Мужчина смотрит в сторону птиц – он курит, ему любопытно» [там же] и сопровождается фотографией мужчины с трубкой. Таким образом, эпизация затрагивает различные виды ремарок – как печатные, так и рукописные.

Паратекст может срастаться с текстом, как в следующем примере (реплика Тани): «Ее голубые глаза ведут (*еще доверчивы*), я ничего не слышу» [там же, С. 311]. Курсив здесь авторский, и используется он как раз для ремарок. Здесь даже пунктуация показывает, что ремарка становится частью реплики (с точки зрения синтаксиса – вставной конструкцией). Сюда же можно отнести авторское «передразнивание», повтор реплик персонажей в ремарках, как в случае с монологом Иванова: «Читайте, завидуйте, я – гражданин Советского союза, и Таня не любит меня больше» [там же, С. 339] – шрифт и расположение текста говорят нам, что это ремарка, но ее содержание и контекст свидетельствуют о том, что перед нами реплика. Чья она? Иванова или автора? Здесь мы также видим сращение текста и паратекста, это словно эхо эмоций персонажа, отражающееся в ремарке. В этих случаях заметно, как автор проникается материалом, участвует в нем, вступает в полемику с персонажами, испытывает эмоции и выражает их. Эти примеры позволяют говорить о лиризации ремарок, поскольку в них описываются чувства субъекта, создающего текст.

В паратексте пьесы нередко нарушаются нормы пунктуации, используется синтаксическая инверсия, появляется ритм. Это уподобляет ремарку поэтическому тексту: «со стола падает ваза, разбивается с вечерним звоном грустно вскрикивает перед тем как падает со стола и разбивается со звоном грустным ваза и вечерним – фиолетовая с фарфоровым» [там же, С. 306]. Кроме того, пропуск знаков препинания создает ощущение ничем не стесняемого потока сознания творящего субъекта, текст подается как бы необработанным, «сырым».

Приведенные выше примеры позволяют нам с уверенностью говорить, что мы имеем дело с произведением, намеренно созданным с оглядкой на скетчбуки и альбомы для творчества.

Пьеса-скетчбук – это *work in progress*, это не окончательный вариант пьесы, а зарисовки к ней. Выполняя пьесу в подобном жанре, автор предоставляет читателю как бы «сырой» текст, не столько саму пьесу, сколько материал для нее.

Все элементы скетчбука дают возможность познакомиться не только с авторской кухней (черновик, очевидно, содержит больше информации о мире, атмосфере, мотивации и т.п., чем готовый текст), но и служат средством интеграции произведения в реальность. Мы ведь знаем, как выглядит «товарищ Иванов», знаем, что «летом в Бибирево хорошо играть в мяч» и т.д. Следовательно, мы можем говорить о документализации паратекста данной пьесы, поскольку использование фотографий в качестве портретов персонажей неизбежно связывает пьесу с реальностью: товарищ Охлобыстин действительно так выглядит – говорит текст. Документ здесь обыгрывается, фотографии одних людей служат подтверждением реальности существования других. Это вызывает мысль об относительности того, что способен подтверждать документ. В этой пьесе он делает реальными никогда не существовавших людей. Соответственно, документ может удостоверить все, что угодно. То есть, ничего.

Итак, выбор формата скетчбука для написания пьесы усиливает эмоциональную составляющую произведения, одновременно указывая читателю направление в восприятии текста, и, что важнее, подтекста. Но помимо этого произведение О. Мухиной заставляет задуматься о природе документа и его способности, а главное, *праве* удостоверить что-либо, служить подтверждением реальности.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. – М.: Флинта, Наука, 2005. – 368 с.
2. Мухина О. Таня-Таня // Новая драма. – СПб., 2008. – С. 297–364.
3. Шатина Л.П. «Таня-Таня»: повтори слово и удвоишь смысл (о пьесе Ольги Мухиной и не только о ней) // Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций: Мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф.. – Новосибирск, 2011. – С. 117–133.

НОВАЯ ДРАМА О СТАРОМ.
ДРАКУЛА, ИЛИ КТО ВИНОВАТ?

Дела давно минувших дней с удивительным постоянством и большой регулярностью возвращаются в светлую точку сознания пишущей братии и заставляют задуматься о былом в свете современных событий, искать историческую правду и последовательность, перепроверять общепринятые оценки. Особенно это касается сюжетов, где пересекаются факты с ходячими легендами, где предание о прошлом превращается в фольклор.

Одним из ярких примеров такого типа является древнейший миф о Дракуле, образ которого бродит по русской литературе со времен Ивана III, когда появилось «Сказание о Дракуле воеводе». До сих пор ученые ведут полемику как об авторстве и точном времени написания этого текста, так и об авторской интенции и его замысле. Против господствующего в русской филологии и в исторических науках мнения Я.С. Лурье о связи произведения с преклонением перед Иваном Грозным как жестоким, но справедливым правителем недавно выступил немецкий филолог Томас Дайбер, доказав, что временные рамки имеющихся рукописей не допускают такой поздней атрибуции [13].

Как бы то ни было, в русской литературе Дракула долгое время не был доминирующей фигурой вампиризма, расцвет которого наблюдается во время романтизма, когда отовсюду полезли упыри, оборотни и вурдалаки (достаточно вспомнить хотя бы отзывы Ореста Сомова или Осипа Сеньковского [8, С. 221–222]), и даже если на сегодняшний день большинство соответствующих авторов и произведений напрочь забыто из-за их сомнительной литературной ценности, то все-таки выжило несколько выдающихся примеров типа «Упырь» или «Семья вурдалака» Алексея Толстого, которые можно расценивать как «энциклопедию» вампирического инвентаря первой половиной XIX века [10].

Настоящий фурор как в России, так и во всей Европе произвело появление романа Брэма Стокера, который окончательно сформировал образ вампира в сознании широких кругов читателей и создал «бренд» Дракулы, метонимически принимающий значение «вампир» и навсегда связывающий его с исторической фигуры господаря Валахии. Несколько многотиражных изданий вскоре сделали графа Дракулу ярким событием и в русской массовой культуре [4, С. 169–186]. О громадном впечатлении, производимом романом, можно судить по известному факту, что

даже Александр Блок «читал две ночи и боялся отчаянно» [1, С. 251] и примерно в то же время упомянул «упыря» в своей знаменитой статье по поводу восьмидесятилетия Льва Толстого «Солнце над Россией», чтобы охарактеризовать недавно умершего Победоносцева, дух которого, по Блоку, все еще витал над Россией [2, С. 301]. Для нас тут важны в первую очередь политические коннотации.

Популярность этого материала в России привела даже к тому, что самая первая экранизация «Дракулы» была создана в 1920 году в Крыму, хотя кроме факта самого события мало что нам известно: утеряны фамилии режиссера и актеров и подлинные пленки, и лишь несколько фрагментов фильма недавно появилось на ютубе [15], но их подлинность сомнительна из-за плавности движений действующих лиц и из-за освещения кадров, превосходящего технические возможности времен создания фильма. Даже в монографии «Знак Д. Дракула в книгах и на экране» (2009) А. Шарого и В. Ведрашко информация об этом фильме отсутствует, и отчет, как принято в других изданиях, начинается с экранизации венгерского режиссера Кароя Лайти («Смерть Дракулы», 1921, лента сохранилась частично) и с первой полностью восстановленной в 1994 году версии «Носферату. Симфония ужаса» (1922) немецкого режиссера Фридриха Мурнау [12, С. 238].

В советское время не было места ни Дракуле, ни другим вампирам, и эпитет «кровопийца» приобрел новый революционно-политический смысл, но после семидесятилетнего затишья вновь приобретенная свобода в послеперестроечные годы привела к настоящему возрождению разнообразных вампиров на просторах феномена литературы в стиле фэнтези.

Новое поколение вампиров оказалось лишь отдаленно похожим на своих предков, так как вампир нового поколения стал преимущественно, если не исключительно, положительным героем. Авторы пытались проникнуть в психологию вампиров, мотивируя их поступки внутренней необходимостью и создавая, таким образом, фигуру, которая все еще отдает дань традиционным опасениям, но, в то же время, вызывает некоторую симпатию и даже сострадание ввиду того, как тяжело приходится выживать бедным вампирам в современных условиях и бороться с устаревшими представлениями об их сущности и характере [9, С. 270]. На протяжении последних двух десятилетий при этом наблюдается развитие двух линий вампиризма, которые Д. Хапаева очень метко назвала «мягкой» и «жесткой»: либо отношения между людьми и вампирами строятся на взаимном понимании и сознательном сосуществовании при определенных

(обычно сложных и моделирующих хотя бы частично ход сюжета) обстоятельствах, либо связь человека с вампиром требует жертв от того или другого вплоть до (само-)пожертвования [11]. Современный вампир все больше становится явлением вроде сверхчеловека или, по крайней мере, человекоподобным существом со сверхъестественными способностями и обязанностями. Вампир при этом превращается в существо настолько другого порядка (вплоть до вампира-вегетарианца), что читатель должен безоговорочно согласиться с автором в вопросе реальности его существования, как он согласился бы, покажи ему автор инопланетянина или перерожденный мифологический персонаж [3].

Вместе с возрождением вампиризма в русской литературе возобновился также интерес к фигуре Дракулы, который теперь стал героем исторических романов (А. Коган: Войку, сын Тудора, 2003; Е. Аргамонова: Исповедь Дракулы, 2011; С. Лыжина: Валашский дракон, 2015), романов в жанре фантастики (К. Бенедиктов / Ю. Бурносов: Балканы. Дракула, 2014) и детективных историй (М. Юденич: WelcometoТрансильвания, 2002; М. Палев: Копье Дракулы, 2010). Господарь Валахии проник даже в два эпизода украинского мультипликационного сериала «Сказочная Русь», где в 23/24 серии 3-го сезона (2013) члены политической элиты Украины отправляются в Трансильванию на консультацию по теме организации власти.

На русской сцене Дракула тоже завоевал себе место, но все постановки, будь то комедии, трагедии, мюзиклы или перформансы, ориентировались по сюжету или по мотивам в основном на роман Брэма Стокера, что создало некоторую атмосферу ожидаемости и предсказуемости. На этом фоне привлекает особое внимание пьеса Романа Михеенкова «Дракула. История Влада III в двух действиях», удостоенная специального приза журнала «Современная драматургия» на конкурсе «Действующие лица» 2015 года. Михеенков предлагает историческую пьесу с реабилитацией Влада Цепеша как недооцененного и оклеветанного молвой властителя, однако в ходе повествования развивает параболу о тщетности попыток переписать историю и о вневременных основах человеческого и целесообразного властвования.

Пьеса, нынче представленная на множестве театральных сайтов в интернете, в «бумажном» виде в первый раз была опубликована в международном литературно-художественном журнале «За-За. Зарубежные задворки» (№ 18/декабрь 2015), издаваемом в Дюссельдорфе [5]. В этом варианте текст пьесы снабжен кратким предупреждением об авторе, а также коротким вводным комментарием (курсивом) о содержании и тол-

ковании произведения. Если информацию об авторе справедливо можно считать текстом редакции в самом широком смысле, то по поводу изложенного курсивом этого не скажешь. Замечание о главной задаче пьесы, что «пора оправдать Дракулу» [5, С. 103] и освободить его образ от сложившего мифа, внушает мысль, что с нами говорит сам автор, и тогда постулат о том, что мы видим перед собой пьесу «о гуманисте и просветителе XV века Владе Басарабе» [5, С. 103], может восприниматься исключительно как ироническое настраивание публики на комедию, в которой упоминаются в качестве друзей Влада Цепеша Леонардо да Винчи и итальянский поэт Тито Строщи. Эта деталь первой публикации, хотя выявляет претензию на (псевдо) научность и ставит якобы моральную задачу, решающего значения по отношению к интерпретации пьесы в целом не имеет.

В России пьеса впервые вышла в журнале «Современная драматургия» (2016, № 2) под обновленным названием «Дракула: перезагрузка» (подзаголовок остался прежним) [6], причем «перезагрузка» формально заключалась в добавлении одной единственной песни в конце последней сцены. Почти одновременно пьеса вышла в авторском номере журнала «Репертуар для детских и юношеских театров» [7], переориентируя, таким образом, жанр от «взрослой» к «детской» или «юношеской» драме и добавляя некую ноту просветительской сказочности или же потешности.

Сюжет комедии достаточно прост, он оригинален не столько в общей идее, сколько в решениях и аранжировке деталей, в игре слов и в изображении действующих лиц: в наши дни Дракула работает актером и снимается в рекламном ролике зубной пасты. В одной из актрис он узнает свою возлюбленную Мариану и решает вернуться в прошлое вместе со съемочной группой, чтобы зафиксировать события своего правления и судебного процесса на камеру и таким образом восстановить свою репутацию. После переноса во времени он вторично терпит фиаско, свидетелями которого становятся режиссер и оператор рекламного ролика. По возвращению в настоящее выясняется, что не удалось предоставить свидетельство случившегося, так как пленка зажевалась и камера работала вхолостую. Режиссер и оператор уезжают снимать свадьбу, а Дракуле суждено остаться рекламным героем.

Ключевой момент пьесы Михеенкова состоит в сочетании двух противоположных жанров: комедии положений, с одной стороны, и исторической драмы – с другой. Современное действие создает рамки для исторических событий, которые все-таки не происходят совсем в прошлом, а получаются «перезагрузкой» в новых, современных обстоятельствах.

Временной перенос ощущается как трюк или фокус Дракулы, а никак не как настоящее путешествие во времени.

Исходная ситуация довольно забавна: Дракула как актер, играющий Дракулу, должен выслушать рассуждения режиссера-невежды о том, как бы себя вел настоящий Дракула. Эта коллизия двух миров продолжается через восприятие (новой) Марианы, которая никак не может поверить в то, что ее сны якобы представляют собой предыдущую жизнь. И для того, чтобы заставить новых знакомых участвовать в своей задумке, Дракула применяет сверхъестественные, колдовские или дьявольские (как булгаковский Воланд) силы, лишая своих «партнеров» возможности выбора. Те, со своей стороны, соглашаются из-за весьма конкретных и корыстных целей – денег и славы. В итоге в прошлое отправляется команда, ведомая самолюбием и коммерческими интересами.

Свидетелям-документалистам заодно отводится роль судей («судить нас могут только потомки»), что мимоходом и почти незаметно передает одну из главных мыслей михеенковской пьесы: судят об исторических событиях потомки, а современники не имеют права и возможности (из-за недостаточно обобщающего взгляда) правильно оценить поступки и решения политического лидера. В результате такой лидер всегда будет прав, пока история обратного не докажет, до чего, однако, большинство его современников не доживет. Это означает, что «в данный момент» он всегда прав (и противоположный вывод суда в актуальное время автоматически превращается в юридическую ошибку из-за недостающих сведений и неправильной оценки ситуации в результате политической неграмотности).

Несмотря на перенос в прошлое, Дракула со своими спутниками остается на информационном уровне XXI века. В такой ситуации он может при помощи каламбура отнекиваться от звания графа («Я же просил, не называть меня графом... Так меня окрестили графоманы») и пошутить над своей сущностью вампира:

Режиссер: [...] А вампиром вы стали из-за проклятия?

Дракула: Нет, я окончил курсы начинающих кровососов и государственной университет вампиризма имени Брэма Стокера. Вы сами-то себя слышите?

Та же ситуация позволяет ему судить о современности, говоря о средневековье:

Дракула (качая головой): Пока живы мракобесы, средневековье не закончится. Вы мне ещё тридцать серебряников в евро пересчитайте по сегодняшнему курсу (крестится). Прости, господи [5].

Вопреки такому сближению Дракулы с образом Иуды, предателя Христа, развитие сцены изменяет трактовку образа, и протянутая рука режиссера напоминает Дракуле роспись на потолке Сикстинской капеллы (сюда так же относится вопрос «а вас мы можем потрогать?»), позиционируя Дракулу как Мессию. Мариана, возлюбленная, которую Дракула порой зовет «моя Валахия», т.е. родина, в это время превращается в Иуду («У Марианы более важные дела. Предательство, знаете ли, очень ответственное мероприятие») и продвигает события, спланированные Дракулой для своего оправдания.

Судебный процесс занимает все второе действие за исключением последней картины. Дракуле предъявляют обвинение по трем пунктам: поклонение дьяволу, массовые убийства собственного народа и, наконец, разращение невинных. Обвинитель и свидетели оказываются замешанными в доносах друг на друга интриганам, но общая цель объединяет их наперекор тщеславной разрозненности.

Тактика защиты обвиняемого основана на факторе времени: то, что кажется современникам поклонением дьяволу, на самом деле является применением прогрессивной и ультрасовременной техники (роботов, летающих аппаратов), созданной гениальным визионером Леонардо да Винчи, до уровня которого суеверные обвинители просто не доросли. Образ же Дракулы как кровожадного тирана и жестокого изверга объясняется сознательным созданием соответствующего мифа самим Дракулой, который отрицает реальную жестокость или несправедливость:

Дракула: Я получил Валахию – дикую необразованную страну, разоренную междоусобными войнами и коррупцией. Привести её в чувство, как подсказывает вся мировая история, можно было только террором.

Режиссёр: Но террора же не было?

Дракула: Вот! Именно, что не было. Я создал для Валахии иллюзию великого террора. [...] Мне казалось, что пока люди не повзрослели до понимания демократии, им лучше бояться идеи террора, чем грабить и убивать друг друга. Кроме того, я предоставил народу Валахии возможность для самореализации. Кто хотел – учился, кто хотел – работал. Я обеспечил рынки сбыта ремесленникам и земледельцам. [...] Я создал в человеческом сознании образ властителя-тирана. И люди к этому образу привыкли. [...] А без тирана жить так и не научились. Где бы нам взять тирана? Ау! Тираны! Где вы? Вступим-ка мы в Евросоюз. При Дракуле-то было хуже. Только бы удобнее на что-нибудь сесть. На кол, на Шенген... А во всём виноват я...[5].

Обстоятельная аргументация Дракулы напоминает рассуждения Великого инквизитора из «Братьев Карамазовых» и подчеркивает размеры собственной жертвы и величие общего плана, который не удалось осуществить до конца из-за неготовности недоразвитого народа. С этой мыслью связана так же защита от упрека в растлении невинных: Мариана (напоминаем, что она же и «моя Валахия», т.е. родина) использует всю свою хитрость, переходящую в навязчивость, чтобы соблазнить Дракулу и залезть в его постель. Когда после длительных стараний ее планы венчаются успехом, и Дракула соблазнен и овладевает ею, раздаются крики о растлении. Несправедливо, на взгляд Дракулы, ведь родина именно этого и хотела. Мариана простила бы своего обидчика, если б тот после всего женился на ней. Когда Дракула ей отказывает, она бросается на него и пытается его резать кинжалом, но Дракула, как известно, бессмертен, и действие переносится обратно в наши дни. На сцене остались только Дракула (с кинжалом в сердце и с сердечной раной), режиссер и оператор. Выясняется, что запись не удалась и истинное «историческое свидетельство» (в который раз?) утеряно. Когда режиссер и оператор, обвиняя друг друга, покидают сцену, одряхлевший Дракула ретируется в свой гроб. В это же время народный ансамбль «На кол», который уже во время суда над Дракулой выступил с песней-показанием о злодеяниях господаря, опять собирается на сцене и поет свою песню об обращении человечества к мифу о Дракуле. Она из баллады превращается в торжественную песню, которая, наконец, переходит в марш. Припев подводит итог всей пьесе и представляет собой резюме авторского высказывания:

Ты веришь только в химеры,
Неси свой кол и веруй!

Происходит канонизация Дракулы, сопровождаемая милитаризацией (от баллады к маршу), миф о жестоком лидере поднимает самооценку народа, который кует не только счастье, но и сердца, и необходимость государственного мифа выливается в подчинение справедливому страху перед господарем, управляющим своим народом по непонятным последнему принципам. Такая логика действия сформулирована немецким философом Карлом Ясперсом в 1947 году в разделе о социологической и психологической реальности авторитета в книге «Об истине»:

Поклонением является отношение бездумного подчинения непостижимому в реальности мира (вместо настоящей молитвы к невидимому, сокровенному, необъемлемому божеству) [...]. Человек требует, чтобы у того, перед кем ему следует преклоняться, было безусловное право на него, так чтобы он мог молиться ему как святому. Сомнение в достойно-

сти поклонения исключается, ибо все люди совместно молятся одному и тому же. [...] Кто не участвует, того уничтожают. То, чему молится человек, не должно подвергаться ни изучению, ни созерцанию, ни проверке. Оно является безоговорочным, слепым, лишь предающимся страсти подчинения поклонением [14, С. 773]¹.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Блок А.А. Письмо Е.П. Иванову. – Собр. соч. в 8-и тт. – М.-Л.: ГИХЛ. – т. 8. – 1963. – с. 251–252.
2. Блок А.А. Солнце над Россией. – Собр. соч. в 8-и тт. – М.-Л.: ГИХЛ. – т. 5. – 1962. – с. 301–303.
3. Головачева И.В. Опасные связи: человек и монстр в современной массовой литературе. – Неприкосновенный запас. – 2012. – № 6. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/6/g10.html>. [Дата обращения: 24.10.2016].
4. Михайлова Т.А. / Одесский М.П. Граф Дракула: опыт описания. – М.: ОГИ, 2009. – 208 с.
5. Михеенков Р.В. Дракула. История Влада III в двух действиях. – Za-Za. Зарубежные задворки. – 2015. – № 18. – С. 103–142.
6. Михеенков Р.В. Дракула: перезагрузка. История Влада III в двух действиях. – Современная драматургия. – 2016. – № 2. – С. 57–73.
7. Михеенков Р.В. Час Прометея: пьесы для молодежного театра. – Репертуар для детских и юношеских театров. – 2016. – № 1. – 159 с.
8. Одесский М.П. Вампиры в ранней прозе А.К. Толстого. Опыт построения сюжетной топика. – Вопросы литературы. – 2010. – № 6. – С. 207–241.
9. Сазонова З.Н. Тема вампиризма в современном русском фэнтези: происхождение и своеобразие. – Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – № 1 (2). – С. 269–272.
10. Федоров А.В. Ранняя фантастическая проза А.К. Толстого и традиции романтизма в русской прозе 40-х гг. XIX века. – дисс. кфн – М.: РАН ИРЛИ, 1997. – 242 с.
11. Хапаева Д.Р. Вампир – герой нашего времени. – Новое литературное обозрение. – 2011. – № 109. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/109/ha6.html>. [Дата обращения: 24.10.2016].
12. Шарый А.В. / Ведрашко В.Ф. ЗнакD: Дракула в книгах и на экране. – М.: НЛО, 2009. – 256 с.
13. Daiber Th. Textgestalt und Autor der altrussischen Erzählung von Drakula. Ein Mythos der Literaturgeschichte und Historiographie. – Zeitschrift für Slawistik 62 (2017). – № 1. – С. 95–130.
14. Jaspers K. Von der Wahrheit. – München: Piper, 1947. – 1104 с.
15. www.youtube.com/watch?v=Qk8imiYs_OQ

¹ Перевод мой – А.Г.

ОБРАЗ ДЕЛОВОЙ ЖЕНЩИНЫ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

Образ деловой женщины, явленный отечественной драматургией именно в период расцвета «производственной» драмы, создавался с учетом ментальности героини рубежа 1960-х-1970-х годов (секретарь райкома партии Мария Одинцова (А. Салынский «Мария», 1969), судья Ковалева (И. Дворецкий «Ковалева из провинции». 1973), директор текстильной фабрики Анна Георгиевна (А. Гребнев «Из жизни деловой женщины». 1973), биологи Светлана Николаевна, Лида (И. Дворецкий «Веранда в лесу», 1977). «Производственная» пьеса активно тиражировала тип жесткой, бескомпромиссной, деловой женщины, позволяющей себе проявлять слабость только во внеслужебном общении с окружающими. Такая героиня призвана была наглядно продемонстрировать приоритет гендерного равноправия в пространстве литературы.

Второе пришествие деловой женщины в драматургию произошло в конце 1980-х – начале 1990-х годов, когда драматургия «новой волны» уступила свои позиции «новой драме», а маргинального героя сменил двойственный персонаж нового времени. Образ деловой женщины трансформировался, и на место героини «производственной» драмы приходит совершенно иной типаж – деловая женщина, в которой сочетаются внутренняя растерянность и предприимчивость: Елена (М. Арбатова «По дороге к себе»), Маргарита (М. Арбатова «Пробное интервью на тему свободы»), Ева и Лиля (М. Арбатова «Взятие Бастилии»), Инга и Надежда (А. Казанцев «Бегущие странники»), Вера (В. Азерников «Свадебный марш»), Аделаида (Е. Унгард «Аделаида»).

Герой драмы 1990-х постепенно превращается в антигероя, и процесс этот происходит подчеркнуто незаметно, поскольку граница между добром и злом, добродетелью и пороком стерта в его сознании. Несбывшиеся надежды, обманутые ожидания, обесценивание как собственной, так и чужой жизни, оправдание греха и легализация порока – все эти приметы новой эпохи повлияли на судьбы героев нового времени. Двойственность героини драматургии этого времени определяется некоторой истерической надломленностью и фанатичным стремлением к успеху. В ней гармонично уживается безжалостность и сентиментальность, жажда власти и мечта о великой любви. Дуалистичность сознания рождает в героине двойственность поведения и противоречивую жизненную философию.

Ее жизнь сфокусирована не на производственных, а. на личных проблемах. Успехи в работе, удачи в бизнесе не способствуют оптимистическому восприятию действительности, поскольку она мечтает о душевной гармонии, а работа для нее только фрагмент целостной картины мира. И в отличие от героини «производственной» драмы 1970-х годов в системе ценностей новой героини преобладают принципы, не связанные с какой-либо идеей. Героиню привлекает соблазн любви, однако, в то же время она боится постоянных привязанностей, поскольку отчетливо осознает, что ей не избежать ответственности.

Таким образом, четкая схема создания образа нарушается, героиня предстает в совершенно ином свете, нежели ее предшественницы, деловые женщины 1960-х и 1970-х годов, каждая из которых существовала почти в идеальном пространстве и соответственно воплощала некий идеальный образ. Драма 1980-х – 1990-х воссоздает особый многомерный, многоуровневый женский тип, алогичный и в то же время гармоничный.

Деловая женщина осваивает в основном внеслужбное, личное пространство. Она несчастлива, отсутствие гармонии с миром тяготит ее, и в поисках этой гармонии она постоянно попадает в тупиковые ситуации, вступая в конфликтные отношения с другими персонажами. И хотя деловая женщина берет на себя инициативу в общении с окружающими ее людьми, сама завязывает знакомства, предлагает свой сценарий отношений и является инициатором разрыва с теми или иными персонажами, тем не менее, очевидна ее почти мистическая зависимость от судьбы. Она напоминает игрока, шансы которого на выигрыш и проигрыш практически равны. Сопrotивляясь генетически заложенному в ней неумению быть счастливой и пытаясь переиграть судьбу, деловая женщина становится еще более уязвимой, поскольку неутоленной остается ее постоянная жажда взаимной любви.

Дефицит любви испытывают Елена (М. Арбатова «По дороге к себе»), Маргарита (М. Арбатова «Пробное интервью на тему свободы»), Ева и Лиля (М. Арбатова «Взятие Бастилии»), Инга и Надежда (А. Казанцев «Бегущие странники»), Вера (В. Азерников «Свадебный марш»), Аделаида (Е. Унгард «Аделаида»). Лиля играет с Георгием и Аликом в вечную языческую игру, называемую «русским феминизмом», а Ева демонстрирует полную независимость, испытывая при этом странную немотивированную тоску: «Ева. Я умею любить себя, я долго этому училась, и должна вызывать раздражение у того, кто в этом безграмотен» [2, С.653]. Елена сбегает в Кёльн с яблочной маской на лице к человеку, позвонившему ей через год после знакомства, которому, как ей показалось, она необхо-

дима только потому, что когда-то они говорили друг с другом на «линии сердца». Маргарита, так ценящая свою независимость, на самом деле, вовсе не обладает желаемой свободой. Она напоминает заблудившуюся испуганную школьницу, страдающую от болезненной привязанности: «Я изо всех сил хочу быть счастливой, а судьба берет и отправляет этого человека в Нью-Йорк, и хоть криком кричи» [3, С.42]. Деловая женщина как будто постоянно преодолевает некий комплекс, приобретенный еще в детстве или в той, другой жизни, в которой она была просто слабой женщиной, зависящей от обстоятельств. Героиней драмы 1990-х становится женщина, способная во многом вопреки стойкому невезению, неудачам и несчастьям прошлого, забыть о былых поражениях и испытать эйфорию от новых побед. Особенно это характерно для драматургии Марии Арбатовой: «Арбатовская героиня заступила на место прежних героев на randevу русской литературы и, будучи единственным состоятельным действующим лицом, склонна закорачивать ситуацию на себе» [9, С.171].

Деловые женщины 90-х преодолевают обстоятельства по-разному: Инга выбирается из нищеты и находит в себе силы отказаться от любимого ею когда-то мужа-алкоголика; Аделаида стремится дистанцироваться от своей семьи; Вера пытается научиться жить без Георгия [1, С.70]; Лиля привыкает обходиться без Георгия; Ева стремится избавиться от диктата мужчин в своей жизни, а Елена – преодолеть комплекс, сформировавшийся в ее сознании еще в детстве: «**Елена.** Дорогой мой, я выросла в самой благополучной семье на улице Ходэ Бокрем! Мой отец воевал в Африке, ему казалось, что это сделает его настоящим мужчиной. Это сделало его пошлым бургером. Моя мать всю жизнь ненавидела отца за то, что он женился на ее деньгах, и меня за то, что не разошлась с ним. К старости она нашла утешение в антропософии и возненавидела всех, кто живет свободней ее» [4, С.746–747]. Маргарита, чей конфликт с матерью затянулся, встретившись с ней через годы, по-прежнему доказывает свою правоту.

Таким образом, в новой драме возникает бинарная оппозиция: слабая героиня в прошлой жизни и сильная – в настоящей. Героиня 90-х выбирает путь деловой женщины, стремясь выжить в жестоком мире мужчин, однако, при этом не избавляется от стойкого ощущения собственной вторичности. Она по-прежнему не чувствует себя равноценной мужчине и не пытается оспаривать его приоритетной роли в обществе. Деловая женщина сама создает свой мир, но бизнес, заполняющий временный вакуум в ее жизни, теряет всю свою привлекательность, как только ей удастся вновь обрести любовь.

Деловая женщина в целом карнавальный персонаж, поскольку ее социальная активность – это в определенном смысле карнавальная метаморфоза, игровое перевоплощение. Причина подобного отношения к собственному лидерству заключается в том, что долгое время женщина вообще отказывалась от какого-либо первенства, довольствуясь пребыванием на вторых ролях. Этот порядок вещей изменила «производственная» драма, однако деловая женщина 1970-х годов осторожно входила в мужской мир, продолжая соблюдать определенную дистанцию. Освоение ею «мужского пространства» всегда происходило болезненно, ее откровенно обвиняли в захвате чужой территории. Женщина в отечественной драматургии могла быть основной причиной «мужского конфликта» или традиционно участвовать в нем на правах третьего лица: сестры, возлюбленной, матери, утешительницы. Но став равноправным участником этого конфликта, она, тем не менее, воспринимает все происходящее как игровой процесс. Деловая женщина являет собой достаточно немногочисленный тип, и потому первые позиции списков действующих лиц в пьесах 1990-х годов о «новых людях» по-прежнему занимают мужчины.

В комедии Евгения Унгарда «Аделаида» происходит подмена жениха на свадьбе Аделаиды. Не дождавшись прихода таинственного Володи, Аделаида выдает за своего жениха бывшего мужа Кочкина, дабы продемонстрировать свадебную идиллию Нинели Георгиевне из ДЕЗа (*«Аделаида быстро надевает Кочкину галстук, приглаживает костюм, тыкает цветок в петлицу»* [8, С.85]), и таким образом игровая ситуация превращает романтическую церемонию в абсолютный фарс. В комедии Валентина Азерникова «Свадебный марш» преобладает мотив ложного узнавания. Жены Георгия (бывшие и настоящая), оказавшись благодаря ему в одно и то же время в одном и том же месте, обсуждают достоинства и недостатки, как им кажется, трех разных мужчин, не подозревая, что говорят об одном и том же человеке. Каждая из «трех девиц» ждет своего суженого, однако, все они встречаются со своим мужем Георгием (бывшим и настоящим). Люба теряет супруга, зато обретает отца, которым оказывается известный писатель Иосиф, сам же Георгий отмечает двадцатилетний юбилей супружеской жизни и после традиционной брачной ночи с ужасом узнает свою новую невесту, которой оказывается недалекая, корыстная официантка Надежда. Таким образом, в комедии В. Азерникова несостоявшаяся ностальгическая вечеринка (серебряный юбилей) превращается в фарс, хотя задумывается Георгием как идиллическая встреча «глубоких родственников». В драме Алексея Казанцева «Бегущие странники» день рождения главной героини Инги практически

становится первым днем ее конца, поскольку и любимая подруга, и возлюбленный предадут ее именно в этот день.

Слезы и радость, любовь и ненависть демонстрирует фантазмагорический финал пьесы Е. Унгарда «Аделаида»: *«Хор усиливается, свадебный танец – хоровод вокруг Аделаиды и Кочкина набирает и набирает обороты, и, как всегда бывает у русских, тоска и отчаяние вдруг заканчиваются безудержным весельем, в которое уносит всех – и Аделаиду с Кочкиным тоже»* [8, С.91]. Ностальгически заканчивается кульминационная картина драмы А. Казанцева «Бегущие странники»: *«И так поют они долго и задумчиво разные хорошие песни, вспоминая кусочек то из одной, то из другой, то плача, то смеясь по обычаям отечества нашего»* [6, С.70]. Иллюзорно благостной сценой всеобщего очищения завершается и пьеса М. Арбатовой «По дороге к себе»: *«...Они моют полы и стены, вовлекая в это зрителей. Потом выходят из помещения театра, моют улицу, моют город, они моют весь мир...»* [4, С.752].

В пьесе А. Казанцева чрезвычайно значимым является мотив крови (кровь Иннокентия, бывшего супруга Инги, кровь Дмитрия («Кровь? Опять кровь? Чья это кровь?») [6, С.47], предсказание гадалки Асмик о близкой крови: «В воздухе кровью пахнет...») [6, С.69]. Все герои пьесы – и кровные родственники, и кровные враги одновременно, поскольку их связывают близкие отношения, взаимная ненависть и преступления, замешанные на крови. Мотивы ложного узнавания и подмены в пьесах А. Казанцева, Е. Унгарда, М. Арбатовой, В. Азерникова создают эффект карнавального действия, а фантазмагорический финал только усиливает атмосферу карнавала. Образ деловой женщины также может быть определен как карнавальным, поскольку роль деловой женщины, добровольно выбираемая героиней, не что иное, как способ защиты. Имидж «железной леди» призван заставить окружающих по-иному относиться к ней. Героиня пытается преодолеть в себе традиционную зависимость от обстоятельств, что, впрочем, удастся ей только внешне. Аделаида открыто смеется над бывшим мужем Кочкиным, выступающим в роли карнавального короля, обряд «увенчания – развенчания» которого является кульминационным в пьесе Е. Унгарда: «Ведущим карнавальным действием является *шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля* [...]. В основе обрядового действия увенчания и развенчания короля лежит самое ядро карнавального мироощущения – *пафос смен и перемен, смерти и обновления*. [...] В увенчании уже содержится идея грядущего развенчания: оно с самого начала амбивалентно. И увенчивается антипод настоящего короля – раб или шут, и этим как бы открывается и освящается карнавальным мир наизнанку» [5, С. 333–334].

Рождение нового Кочкина, вновь любимого Аделаидой, являет очередной виток карнавального действия, связанный с ощущением абсолютного обновления: *«Аделаида взяла Кочкина за руку и в каком-то скорбном отрешении вывела его на середину комнаты [...]»*.

«Аделаида. Кажется, я все еще люблю тебя, Сережа...» [8, С.91].

Вернувшись к Кочкину, Аделаида наконец утрачивает маску суперженщины. Практически то же самое происходит и с Ингой (А. Казанцев «Бегущие странники»), когда раскаявшаяся героиня прощает Дмитрия, и он вновь обретает все потерянные права («Знаешь, странно...я когда увидела тебя, я себе сказала: это смерть моя пришла... Что-то во мне сказало это. Почему? Ты же не убивать меня пришел?») [6, С.48]. Маска суперженщины не защищает и Ингу, поскольку она оказывается лицом к лицу с невозможностью победить собственную природу. Вера (В. Азерников «Свадебный марш») дольше других удерживается в новой роли, но на одно мгновение и она готова уступить Георгию первенство в их вечном поединке. Елена (М. Арбатова «По дороге к себе») выходит из роли деловой женщины лишь тогда, когда отправляется в Кёльн с яблочной маской на лице, а Лиля (М. Арбатова «Взятие Бастилии») демонстрирует свою патологическую зависимость от Георгия и почти первобытный страх во время его отчаянных эскапад. Счастливая Маргарита (М. Арбатова «Пробное интервью на тему свободы») в финале пьесы спешит на встречу с возлюбленным, приехавшим из Нью-Йорка, совершенно забыв все данные себе самой обещания: «**Маргарита.** Я боюсь, что ты повесишь трубку и дематериализуешься. Давай так, я кладу трубку на стол, ты говоришь минут пять про то, как ты меня любишь, а я пока бегу к метро. Я все равно буду слышать все, что ты говоришь!» [3, С.68].

Таким образом, российская драма 1990-х годов формирует особый тип героини, созвучный времени. Образ деловой женщины (симулякр, востребованный уже новой эпохой) после долгого перерыва не случайно возвращается в литературу вновь во время смены культурных парадигм и в период тотальной переоценки ценностей.

Драма Ярославы Пулинович «Дальше будет новый день» (2013) посвящена деловой женщине 2010 годов. Пройдя через испытания 90-х, Жанна Кирова становится жесткой, мстительной и злой. Сегодня это женщина с железным характером, добившаяся в жизни всего, о чем она когда-то мечтала, но так и не ставшая счастливой. Она инстинктивно скучает по драйву 90-х, но в то же время мечтает о близком человеке. Она зависима от работы, которая уже не приносит ей успокоения, но еще больше она зависима от сильнейшей жажды любви: «Я всю жизнь всем

доказывала, что я лучшая, я сильная, я самая-самая – ему, потом ему, потом другому ему... А теперь доказывать ничего не хочется. Да и некому. Хочется просто кого-то любить...» [7].

Именно героиня русской «новой драмы» 2010-х является наиболее уязвимой, хотя именно она становится и самой удачливой в бизнесе. В своих воспоминаниях Жанна постоянно возвращается к победам прошлого, времени «лихих девяностых»: «А я до сих пор вспоминаю ночь эту, мы несемся по темной трассе в город. И вся жизнь моя на кону, вся жизнь моя в этих макаронах и дурацких упаковках! Сердце стучит, а в голове – выгорит дело, выгорит! Я умная, я сильная, я смелая, выгорит дело! И такая сила во мне, такая вера, такое чутье звериное» [7].

Таким образом, в русской «новой драме» 2010-х годов появляется специфический образ деловой женщины, одновременно создающей и развенчивающей миф о себе самой, успешной и предприимчивой, но при этом маргинальной и рефлексирующей, как и большинство персонажей «новой драмы». Время рубежа веков требует иных, обновленных ценностей, а потому тип деловой женщины, трансформированный и адаптированный к условиям современности, переживает свое очередное рождение.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Азерников В. Свадебный марш // Современная драматургия. 2000. № 4. – С.61–76.
2. Арбатова М. Взятие Бастилии // По дороге к себе. – М.: Подкова, 1999. – С. 633–696.
3. Арбатова М. Пробное интервью на тему свободы // По дороге к себе. – М.: Подкова, 1999. – С.7–68.
4. Арбатова М. По дороге к себе // По дороге к себе. – М.: Подкова, 1999. – С. 697–752.
5. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. – Киев: Next, 1994. – 511с.
6. Казанцев А. Бегущие странники // Драматург. 1996. № 7. – С. 29–78.
7. Пулинович Я. Дальше будет новый день. URL: http://krispen.ru/pulinovich_22.doc. [Дата обращения: 02.12.2016].
8. Унгард Е. Аделаида // Современная драматургия. 2001. № 1. – С.73–91.
9. Эрнандес Е. Ересь любви // Современная драматургия. 1996. № 2. – С.169–174.

ОППОЗИЦИЯ «ЖЕНСКОЕ» – «МУЖСКОЕ»: ЖЕРТВЫ В ДРАМЕ
Д. БОГОСЛАВСКОГО «ЛЮБОВЬ ЛЮДЕЙ»

Драма молодого белорусского драматурга Дмитрия Богославского «Любовь людей», написанная в 2011 году и поставленная в Театре Маяковского в Москве годом позже, являет собой яркий пример драматургии нового времени, тематизируя неприглядные реалии жизни современной российской провинции. Жанр пьесы определен автором как «Картины из жизни в преддверии зимы и ожидании лета». Структурно драма поделена на два действия и написана в форме диалога. Принцип хронологии нарушен, сцены 4 и 7 ретроспективны. Все герои драмы – простые деревенские жители, безнадежность, беспросветность, уныние, пустота и ущербность всего и во всем – главные характеристики их существования. Повседневность их заполнена алкоголем, драками, страхом, насилием. В настоящем нет способов реализации себя, в будущем перспектив, в прошлом утешения или радости. Главная героиня, женщина средних лет Люська, настрадавшись от жестокости и пьянства своего мужа Коли, убивает его и скармливает труп свиньям. Рассказав об этом деревенскому полицейскому Сергею, влюбленному в нее со школьной скамьи, Люська просит его жениться на ней, чего очень хочет и сам Сергей. Поначалу новая жизнь окрыляет их обоих, но счастье так и не приходит: Люську мучает чувство вины, и она сходит с ума, считая, что призрак бывшего мужа является к ней. Ее убежденность в этом и нежелание делиться своими чувствами и переживаниями с Сергеем приводит к новой трагедии: обезумев от горя и желая заставить Люську поговорить с ним, Сергей пытается задушить ее и в итоге кончает с собой. В финале пьесы Люську навещают уже двое призраков.

В первом действии «В ожидании зимы» выясняются подробности исчезновения Коли. Зима, ассоциируемая со смертью, холодом, тоской, пустотой, сменяется весной и надеждой на счастье, которое невозможно по законам мира персонажей. В названии второго действия «В ожидании лета», ассоциируемом читателем с пробуждением всего живого и началом новой жизни, звучит злой сарказм, ведь надежда на счастье оказывается напрасной. Более того, исчезает единственно возможный его источник (Сергей погибает).

В пьесе Богославского тема любви и ненависти на фоне безрадостной, беспросветной, пустой жизни глухой русской деревни выстраива-

ется определенным образом. Главную эмоциональную нагрузку в драме несут на себе три центральных персонажа – Люська, Коля, Сергей – и прежде всего магистральный женский образ – Люська. Это молодая женщина, живущая с мужем Колей, жестоким и тираничным алкоголиком, и имеющая от него двоих сыновей, старший из которых переехал в город, младший еще грудной ребенок. От мужа она не видит ни поддержки, ни любви. Коля безработный, регулярно бьет и насилует Люську и проявляет агрессию в отношении их младшего сына. Несмотря на ужас своего положения и осознание безвыходности ситуации, Люська продолжает противостоять мужу: на резкость отвечает резкостью и не боится говорить то, что думает. Любви к нему она не испытывает, кроме того зарождается сомнение в том, что она вообще когда-либо его любила: из разговора Сергея с приятелем Иваном читатель узнает, что их брак стал результатом изнасилования и последующей первой беременности Люськи. Одновременно с этим Люська испытывает похожие на любовь чувства к Сергею, за которого после исчезновения Коли выходит замуж. В сцене, в которой Сергей просит Люську написать заявление об исчезновении Коли, она признается ему, что Коля мертв и что это она убила его: «Это я его убила, Сережа...да. Не смотри. Не смотри так. Я его убила» [2, С. 83.], после чего Люська подробно описывает само убийство: «Ночью он орать стал, чтобы я ему воды принесла... Я подушкой ему голову накрыла и легла... сверху. Потом в сарай оттащила. <...> Порубила его. И свиньям кинула. <...> Потом сумку его взяла, пошла в Речной, и недалеко от Речного в лесу выбросила. И жить начала» [2, С. 84]. Ее поступок может быть интерпретирован двояко: с одной стороны, может показаться, что долгие годы унижения и побоев не сломили ее характера, не ослабили ее волю к счастью и покою, ее потребность в любви. С другой стороны, впоследствии испытываемое Люськой чувство вины говорит о том, что в душе она так и не смогла смириться с уходом мужа и отпустить прошлое, ее нездоровая привязанность к мужу, которого она люто ненавидела, здесь, она никуда не исчезла и, более того, продолжает разрушать ее изнутри.

Атмосфера в пьесе остро реалистичная – неутешительная российская действительность узнается мгновенно, она мастерски прописана на всех уровнях, начиная с языкового (почти все герои употребляют в своей речи обсценную и сниженную лексику, жаргонные и просторечные элементы) и заканчивая тематикой описываемых событий – поход в магазин за спиртным, пьяные разговоры о жизни, сцены бытового насилия, поданные как само собой разумеющийся факт, как норма. Агрессия, как вербальная, так и физическая, – почти единственная форма взаимодей-

ствия между Люськой и Колей. П.Б.Богданова, рассуждая о модели жертвы в новой драме, говорит о том, что драматурги нового поколения стали воспроизводить «в своем творчестве модель жертвы жестокого мира, которой не остается ничего иного как проявить ответную агрессию по отношению к этому миру» [1, С. 382]. Модель взаимоотношений трех центральных героев – Люськи, Коли и Сергея – строится почти исключительно на агрессии, но это агрессия разноплановая: для Люськи мир ограничен рамками ее семьи, однако в этом мире ключевое место занимают бытовое насилие со стороны мужа и ссоры с ним, и ласка по отношению к ее сыну. Как жертве своего мужа, Люське не остается ничего другого, как проявлять ответную агрессию, которая выльется в итоге в акт насилия. В отношении Сергея же это коммуникативная агрессия, которая на поверку оказывается еще более разрушительной: влияние женщины на жизнь и поступки мужчины неоспоримо [3, С. 26], и так Сергей, за всю жизнь не совершивший ничего плохого и искренне желающий любить и быть любимым, не выдерживает оказываемого Люськой давления и вынужден совершить самоубийство.

Стоит отметить, что помешательство Люськи изначально основано на иллюзии: в образе призрака Коля трезв, ведет себя понимающе, участливо и с любовью, его заботят жизнь Люськи, будущее их совместных детей, тогда как очевидно, что в реальной жизни он никогда не был и не мог бы стать таким. Во время их «встреч» Люська делится с ним последними событиями и спрашивает, хотел ли бы он что-то изменить, если бы мог. Очевидно, что в ее сознании живет образ мужа, не затуманенный и не загубленный алкоголем. Этот призрак – возможный портрет Коли, будь он здоровым и любящим мужем и отцом. Именно этот нарисованный Люськой портрет, в который она заново влюбляется, сводит ее с ума и является косвенной причиной самоубийства Сергея. В начале, когда Сергей принимает решение жениться на Люське, он не охвачен радостным волнением, которого можно было бы ожидать. Его вдохновение темное, тяжелое, его решение давит на него, и причину этого он не может объяснить даже самому себе. Выбор сделан, и Сергей неумолимо приближает свой конец, ибо любовь и мнимая свобода, началом которых было убийство, по определению не может принести ничего хорошего, это он предчувствует ясно. Это предчувствие передается в тексте очень тонко: Сергей не может свободно и радостно говорить о чувствах к своей любимой, только выпив, и его друг Иван также против их свадьбы, считая, что Сергею стоит забыть о Люське («Просто не пара она тебе» [2. С. 79]). В конце пьесы автор ясно дает понять, что в изначально больном и патологичном обще-

стве нет места искренним чувствам, а в случае их появления они будут уничтожены, так как по законам мира не имеют права на существование.

Оппозиция «мужское – женское» получает в драме своеобразное прочтение. Традиционно «мужское», под которым понимается агрессия, маскулинность, брутальность, частично накладывается на женский характер, изначально слабый, нуждающийся в опеке, заботе, любви и сильном мужском плече. Люська в сцене убийства Коли действует решительно, не колеблясь, не ощущая ни сомнений, не жалости: «Смотрю на него и понимаю, что готова прямо руками придушить» [2, С. 84]. Однако позже, когда Сергей умоляет ее объяснить причины перемен в ее настроении, она действует традиционно «женскими» способами – методичным молчанием («Если ты не веришь, я замолчу навсегда» [2, С. 100]), попыткой уйти от разговора, тихим сопротивлением, окончательно сводя его с ума и вынуждая на крайние меры. Для Сергея эмоциональная близость между мужем и женой является фундаментальным условием взаимного счастья, и отказ Люськи объясниться воспринимается им как нелюбовь, недоверие и непризнание его как близкого человека. Отстраненная и эмоционально невовлеченная Люська вызывает в нем ужас. В пылу отчаяния, и не до конца осознав, но предчувствуя конец любви и конец всего, он кончает жизнь самоубийством, так как именно взаимная любовь была для него единственным смыслом, чем-то единственно настоящим и стоящим. В этом контексте образ Сергея содержит в себе традиционно «женские» черты – ответная любовь любимого человека как основа всего. Коля, будучи живым, воплощает в себе классический образ домашнего тирана – это сама брутальная, агрессивная маскулинность. В образе призрака, однако, он проявляет преимущественно стереотипно «женские» черты – внимательность, заботу, участие, нежность. Намеренно контрастно прописана и сама сцена признания в убийстве: о жутком, нечеловеческом, брутальном поступке, какие обычно свойственны лицам маниакального склада и которые известны своей гротескностью прежде всего из произведений кинематографа («В фильме увидела» [2, С. 84]), рассказывает повседневным тоном слабая хрупкая женщина.

Удивительным является тот факт, что Люська предпочитает иллюзорное счастье с идеализированным образом убитого мужа реальному счастью с любимым и любящим ее человеком. Ее нездоровая привязанность к Коле через боль и эмоциональное и физическое насилие оказывается сильнее ее чувств к Сергею. Уродливая действительность, превращающая людей в зверей, не оставляет шанса на проявление искренних чувств и не позволяет освободиться от отравляющего опыта прошлого. Пато-

логичность общества и постепенное вырождение основополагающих морально-нравственных принципов показана на примере взаимоотношений людей, которые по определению должны иметь наибольшую эмоциональную и физическую близость – мужа и жены. Как в случае с Колей, так и с Сергеем, изначально враждебный и жестокий мир превращает их в жертвы. Редкие минуты просветления («Я подумал... может, мне того... лечиться?») [2, С. 70]) тут же заглушаются серостью и безнадежностью будней. Все герои пьесы, несмотря на будничные темп жизни, чувствуют ее пустоту и бессмысленность. Настя – жена Ивана – единственный персонаж в драме, выражающий это осознание открыто: «Чего бояться? Чего тут жалеть? Гниль! Гниль одна кругом. А надо как люди жить» [2, С. 90]. Осознание того, что жизнь проходит впустую, что возможность повернуть все по-другому, существует, но ей не воспользоваться, причиняет невыносимую боль и порождает агрессию. В то же время «жизнь нормальных людей» в представлении Насти ограничивается стереотипными представлениями: съездить на море, иметь телевизор, холодильник, жить в Москве. Агрессия по отношению к миру и мужу Ивану усугубляется тем, что Насте не удается забеременеть. Читатель чувствует, что между ней и Иваном нет искренней любви («Настя моя деньги любит» [2, С. 60]) и ребенок в ее понимании мог бы заполнить пустоту существования. Однако это тоже иллюзия, так как истинное счастье могла бы принести, прежде всего, взаимная любовь и ребенок, рожденный от нее, а такая любовь отсутствует.

Своеобразный перевертыш «мужского» и «женского» присутствует также в сцене описания Чубасовым Ольги. Она отличается внешней привлекательностью и одновременно грубым мужским подходом к делу и манерой крепко выражаться, что также придает ей черты агрессивной маскулинности: «С виду хрупкая такая. Но когда-никогда в рацию ка-а-ак крикнет: „Славка, твою душу за ногу!“ и давай поливать отборным. У меня в первый раз чуть уши в трубочку не свернулись» [2, С. 69].

И все же обыкновенное человеческое участие и тепло не чужды героям этой драмы. Человечными в драме «Любовь людей», прежде всего, являются женские фигуры – Машка, Ольга Борисовна и Лидия Федоровна. Это обыкновенные сердобольные женщины, добрые и сердечные, готовые поддержать близких им людей. Ольга Борисовна и Лидия Федоровна, мамы Люськи и Сергея, искренне любили своих мужей («Я твоего отца больше всего на свете любила. <...> Врачи говорили, что ему еще максимум месяц, а он еще полгода прожил, полгода. Как мне эти полгода дались. Серезенька, я тогда хотела за ним уйти» [2, С. 66.]). Они, но-

сительницы традиционных ценностей и убеждений предыдущих поколений, искренне переживают за судьбу своих детей («Любовь только одна человеку дается. На всю жизнь. Только одна. Так и бабка моя говорила, и мать моя. Я свою любовь уже отжила. До дна выпила, потом выплакала. <...> Так что если любишь ее, так иди к ней» [2, С. 66]). Машка, продавщица в деревенском магазине, убеждает Настю в минуту ее отчаяния, что не все так плохо, что нужно проявить поддержку и потерпеть. Эти три женщины покорно принимают свою судьбу в частности и тяжелую женскую долю в целом как константу, даже не пытаясь оспаривать это заблуждение: «Не плачь. Доля наша такая, бабская. Терпи. Жить надо. Жить» [2, С. 93]. Жизнь ассоциируется в первую очередь со страданием, которое надо вытерпеть. Герои пьесы сами выбирают состояние жертвы, и мир соглашается с их выбором. Мотив свиней, которые в данном конкретном контексте вызывают ассоциации с чем-то низким, жутким, примитивным и грязным, является наиболее частотным в драме. Настя и Машка в разговоре часто зло сравнивают мужчин с животными, в частности, со свиньями; Люська скармливает труп Коли свиньям; она же дает свиньям сильно покусать свою руку, стремясь заменить душевные страдания физическими. Мотив крови также является одним из частых мотивов и тематически связан с мотивом свиней: кровавая расправа над трупом Коли, кровавая драка Сергея и Ивана, кровотокающая рука Люськи вследствие укусов свиней. Мотивы крови и холода подчеркивают положение как женских, так и мужских персонажей как жертв, остающихся один на один с миром и лишенных поддержки друг друга.

Местами перевернутая оппозиция «женского» и «мужского» в драме не исключает проявление изначального феминного и маскулинного: женские персонажи стремятся к счастью с любимым человеком, хотят найти в лице мужчины/мужа опору и поддержку. Мужские фигуры характеризуют такие традиционные компоненты маскулинности как сила, агрессия, властность, но в то же время и желание защищать, заботиться. Несмотря на это, жизнь персонажей заведомо обречена: находящиеся в оппозиции друг к другу, они разобщены и не могут противостоять жесткому и бескомпромиссному миру.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что оппозиция «женского» и «мужского» в драме Д. Богославского «Любовь людей» выстраивается на изначальной неспособности найти друг в друге счастье и быть друг другу опорой, что выражается в переносе традиционных феминных черт на мужские персонажи и наоборот. Эта неспособность коренится, однако, не в примитивности самих персонажей, которые смутно подозре-

вают, что жизнь может и должна идти по-другому, а в фундаментальной жестокости самого мира, который вынуждает проявлять агрессию и насилие, в отсутствии у этого мира неких очень важных жизненных ориентиров, присущем постмодернистскому обществу с его чувством резкого негативизма к гуманизму прошлого. Данные характеристики является центральными чертами произведений «новой драмы», в основе которых, по словам П.Б.Богдановой, «лежит интерес к нарушению нормы, к темной, больной, паталогической стороне человеческой личности, ставшей жертвой жестокого мира» [1, С. 386]. В драме «Любовь людей» насилие становится нормой, все персонажи в той или иной степени жертвы, но особенно удручает то, что они изначально лишены возможности найти хоть какой-то выход. Их жизнь – тупик, ограниченное пространство, в котором они в конечном итоге изведут друг друга.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Богданова П.Б. Новая драма: «модель жертвы». – Современные исследования социальных проблем. №8(52), 2015. – С. 380 – 389. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-drama-model-zhertvy>. [Дата обращения: 10.10.2016].
2. Богославский Д. Любовь людей // Лучшие пьесы 2011: Сборник. – М.: НФ Всероссийский драматургический конкурс “Действующие лица”, Livebook/Гаятри, 2012. – С. 55-111.
3. Кардапольцева В.Н. Женщина: хозяйка, героиня, муза... (о стереотипах женского поведения). – Вестник ТГУ, № 4, 1999. – С.19 – 30.

Н.Г. Махнина, Л.Х. Насрутдинова (Казань)

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ДРАМАТУРГИИ КСЕНИИ ДРАГУНСКОЙ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

Обращение к творчеству К. Драгунской позволяет поднять вопрос не только о художественных особенностях ее индивидуальной писательской манеры, но и о существенных характерологических особенностях такого явления, как драматургия для подростков.

Конечно, нельзя сказать об активном развитии драматургии для детей в какой-либо исторический период существования русской литературы, однако, на современном этапе как литературные, так и театральные критики поднимают вопрос о едва ли не катастрофическом состоянии этой области драматургии. Так, А. Злобина в статье «Драма драматургии» указывает: «в отсутствии пребывают сюжеты, представляющие современ-

ность или хотя бы предлагающие некий осовремененный подход к юному зрителю – с учетом того нового, что пришло в нашу жизнь» [6, С. 85]. А М.И. Громова полагает, что, в постсоветские 1990-е годы драматургия для подростков и юношества в основном апеллирует к методу «шоковой терапии» [1, С. 130].

И действительно, несмотря на то, что, например, в Рязани проходит Всероссийский фестиваль спектаклей для подростков «На пороге юности», ежегодный драматургический проект «Премьера-txt», существовавший с 2000 по 2010 годы, включал конкурс «Пьеса для детей и подростков», а на ежегодном театральном фестивале «Евразия» в том числе выбираются победители в номинации «Пьеса для детского театра», не представляется возможным говорить об активном развитии этого жанра.

Более того, когда заходит разговор о драматургии для детей, возникает попытка ее отождествления с жанром пьесы-сказки. Показательно, что именно под таким названием и существовала до 2007 года упомянутая выше номинация на фестивале «Евразия». А экспертный совет фестиваля «Арлекин», подводя итоги работы в 2013 году, заключает: «в основе современной драматургии для детского театра лежит весьма ограниченный круг идей. Практически все названия – это те или иные модификации русских народных сказок, сказок Андерсена, Перро или Киплинга, переложения пушкинских стихотворных сказок..., обращение к новым авторам и произведениям, созданным для детей, на сегодняшний день остается единственным явлением даже для столичных детских театров» [8].

Таким образом, можно утверждать, что проблема появления качественных современных пьес для детей продолжает оставаться актуальной. И одним из авторов, который активно работает в этом направлении, является К. Драгунская. Ныне она уже признанный драматург, а также детская писательница, специализирующаяся, в том числе, и на создании пьес для детей.

Одной из ключевых проблем драматургии К. Драгунской в целом становится проблема противостояния взрослого и детского как в самой реальности, так и во внутреннем мире героев. И поэтому в ее детской или, скорее, подростковой драматургии ставится проблема драматизма существования ребенка в мире, плохо устроенном взрослыми.

Эта проблема раскрывается на разных уровнях художественной структуры ее пьес. Но особенно очевидно она выражается на пространственном уровне, что не удивительно, поскольку для драмы как таковой характерно единство категории хронотопа с проблемой семантической наполненности явлений действительности. В этом плане следует отме-

тить сходство в конструировании художественного пространства произведений К. Драгунской «Рыжая пьеса» и «Трепетные истории».

Реальный мир, в котором существует подрастающее поколение в этих произведениях, то есть реальное сценическое пространство, черты которого лаконично обозначены в ремарках, отличается неустроенностью и неуютностью. Так, в начале «Трепетных историй» возникает такая ремарка: «Самый край города, окраина или ближайший пригород, откос, спуск к реке, к маленькой речке. Старые черные ивы низко наклонились над темной водой. Крапива и осока. Узкая полоска песка. Зброшенная лодочная станция. Лежат дырявые лодки» [3, С. 51]. Следует обратить внимание на подчеркнуто прозаический характер описания, проявляющийся в ненужном, нехарактерном для обстоятельных ремарок повторе «к реке, к маленькой речке» и несущие символический смысл эпитеты «черные ивы», «над темной водой». Все это придает разворачивающейся на таком фоне сцене подчеркнутую экспрессивность. Вместе с тем пространство приобретает приметы уже не просто сценического, а концептуального, поскольку в таком описании проявляется и характер взгляда на окружающий мир героя-ребенка.

Во многом сходна с приведенной выше ремарка из «Рыжей пьесы»: «На окраине – одичавшие чёрные яблони, уцелевшие от сметённых садов, и много железа, оставшегося от строек. Непонятные железные конструкции, арматура, опрокинутые фермы электропередачи, навороченная ржавчина» [2, С. 90]. В словах «непонятный», «навороченная» тоже ощущается взгляд самих героев-подростков, тем более что последнее слово явно маркировано как подростковый сленг.

Как видим, и в той, и в другой пьесе сцены общения героев-детей и подростков разворачиваются на окраине, в отчужденном от взрослых пространстве. Причем ими самими оно тоже не обжито, воспринимается как чужое. Поэтому герои стремятся смоделировать некое иное пространство, куда они могут уйти либо в своих мечтах, либо в воспоминаниях. Так, в «Рыжей пьесе» подростки вспоминают собственное прошлое. Егор: «Мы раньше в Калуге жили, вот это город! Улицы нормально называются, то вверх идут, то вниз, потому что холмы. Ока рядом...» [2, С. 91]; Нора: «А мы раньше в Абхазии жили. Море совсем рядом было, вон как та свалка. Вокруг школы – сад, абрикосы растут» [2, С. 91]. А их приятель по кличке Потомок обращается к историческому прошлому того пространства, которое в настоящем ими отторгается: «А раньше наша вода была – лучшая в губернии, ага. Рыбы водились – во! Где теперь пристань, рыбный базар был. И климат был хороший – летние жары

не превышали двадцати семи градусов, снежный покров – толщиной не более двух аршин» [2, С. 91].

Примечательно, что и в пространстве, куда уходят дети, укрывающиеся от диктата взрослых, и в моделируемых ими образах идеальных миров как далекого, так и недалекого прошлого акцентируется присутствие природного начала. У маленькой речки встречаются Ник и Паштет из «Трепетных историй», «одичалые яблони» присутствуют на окраине, где собираются подростки из «Рыжей пьесы». Рассказывая о своей прежней жизни, Егор упоминает реку, Нора – цветущие сады и море, а Потомок акцентирует внимание на прекрасном климате и природных богатствах, которые характеризовали прошлую жизнь.

Контрастом к этому выглядит настоящее. В описании окрестностей из «Рыжей пьесы» возникают такие детали: «много железа, оставшегося от строек. Непонятные железные конструкции, арматура, опрокинутые фермы электропередачи, навороченная ржавчина» [2, С. 90]. А Егор, приехавший из Калуги, возмущается: «Тошно у вас тут... Полгода живу, а всё не привыкну никак... Микрорайон восемь, квартал «Д», корпус пятьсот тридцать шесть... По-человечески, что ли, улицы назвать нельзя? Слова, что ли, кончились?» [2, С. 90]. Для Драгунской такая механизация, обезличенность пространства – это еще один знак вины взрослых, не сумевших сохранить красоту мира, перед детьми, которые жаждут этой красоты.

В этом контексте антитезу реального сценического и психологического пространства героев можно воспринимать и как отражение подросткового бунта против мира взрослых, с его чуждыми для них законами. В то же время пространства, о которых говорят герои, приобретают условно-символический характер. В его обрисовке важны не столько реальные приметы, сколько сама атмосфера счастья и осмысленности существования.

В пьесе «Трепетные истории» маленький мальчик Ник погружается в мечты о поездке с родителями на море, тоже уведующие его от реальности и погружающие в прошлое: «Я поеду на море с папой. Ему уже давно пора на море, только денег всё время не хватает. Можно взять с собой и маму. Она ведь хорошая, просто на море давно не была. Мы поедem на море вместе. И там всё будет хорошо. Мы уже однажды были на море. Давно-давно. Я был маленький. Но я точно помню. Я помню, что там всё было хорошо» [3, С. 55].

Таким образом, пространство воспоминаний приобретает черты перцептуального хронотопа, оно домысливается реципиентом, превращается

в своеобразный утопический мир, где всегда светит солнце и люди всегда добры и счастливы. Показательно, что тенденция к «мифологизации» детских впечатлений характерна не только для драматургии К. Драгунской, но и для большинства современных драматургов, в чьем творчестве происходит контаминация драматического и лирического начал: «Будучи устремленными всеми своими чувствами и помыслами в прошлое, герои современной драмы не могли не попасть под обаяние идеализированного мифа о детстве. <...> Детские чувства и впечатления, сильные, отложившиеся в памяти навсегда, не отпускают повзрослевших героев, ими проверяется их нынешнее состояние» [9, С. 35].

Показательно, что такое же погружение в детство характеризует и сказочные пьесы К. Драгунской. В качестве примера можно привести пьесу «Все мальчишки – дураки!», сюжет которой построен на буквальном возвращении в детство: для того, чтобы выкупить Бородатого папу у укравшего его Лысого Чудовища, писателю Пумпочкину нужно придумать сказку, а для этого необходимо вернуться в детство. Причем детство в пьесе моделируется как пространство волшебное, здесь возможно превращение девочки Анечки за ее вредность в мальчика, будущего писателя Пумпочкина.

В финале освобожденный Бородатый папа тоже погружается в воспоминания о детстве: «Значит, так... Мне лет шесть... Сейчас лето. Погода такая хорошая. На улице тепло. Близко река. Скоро мы пойдём кататься на лодке. Я возьму с собой свою собаку. Очень здорово плыть на лодке и босой ногой трогать добрую меховую собаку... Мы причалим к берегу в лесу и разведём костёр... День длинный, светлый, вечер наступит еще не скоро, но даже когда уложат спать, можно смотреть на светлое небо, и слышать, как в саду поют птицы... А пока ещё утро. На траве лежит мой верный велосипед, на нём можно кататься по лесу, он подпрыгивает и звенит на коричневой лесной дороге. А я сижу на дереве, на большой старой ёлке, её ветка такая широкая и удобная, и тёплый шершавый ствол. Я смотрю сквозь ветки на небо...» [4, С. 260]. Интересно, что в пьесе-сказке эпизод из детства описывается в реалистическом ключе, и в нем тоже присутствуют природные мотивы, причем повторяющиеся мотивы «Рыжей пьесы» и «Трепетных историй»: реки и деревьев.

Возвращаясь же в реальность из утопического пространства воспоминаний и мечты, дети и подростки у К. Драгунской оказываются вынужденными противостоять взрослому миру. В изображении этого взрослого мира драматург ставит ряд проблем, связанных с миром семьи. Прежде всего, это проблема непонимания, которая в аспекте исследуемой нами

сферы может быть рассмотрена в ракурсе соотнесенности психологических пространств героев.

Проблема непонимания решается К. Драгунской в двух планах: это и непонимание между самими взрослыми, и непонимание между взрослыми и детьми. Так, в «Рыжей пьесе» семья подростка Егора состоит из мамы, которая озабочена следованием нормам здорового образа жизни, и погруженного в работу, вечно усталого и раздраженного папы, который возмущается отсутствием порядка и уюта в доме. Отстранение матери от жизни сына и мужа показано гротескно-заостренно: она не реагирует на сообщение о том, что у сына выходят в школе три годовые двойки, и кивает в ответ на его реплику «Во двор пойду, зарежу, может, кого...», зато кормит сына и мужа «полезными» продуктами, которые те съедают с отвращением.

Однако К. Драгунской важно указать на причины такого поведения матери. Они кроются в одиночестве и непонимании, как указывала Е.А. Евдокименко в статье о «Рыжей пьесе» [5]. Так, после ухода мужа и сына мать говорит о муже: «Кричит, шумит, злится, засоряет энергетическое поле нашего дома. Теперь вот ходи, сжигай злую энергию. *(Зажигает свечку, ходит по квартире, делая таинственные пассы свечой.)* Сказал, что в школу пошёл, а сам ещё куда-то... Где худые девушки... К худым ведь пошёл, точно... *(Долго взвешивается.)* Вот похудею... Выйду замуж за правильного. Который не злится. *(Опять ходит по квартире со свечкой, открывает барчик, берёт большую тёмную бутылку, приглядывается, много ли осталось, капитально отхлёбывает.)*» [2, С. 90].

В этом плане драматургия К. Драгунской перекликается с драматургией Л. Петрушевской. Отображение драмы непонимания между близкими людьми, как и у Петрушевской, строится на попытках понять своих героев и заставить читателя проникнуться сочувствием к ним.

В обозначении этого непонимания очень важны воспоминания мамы и папы об их детстве, точнее, о первой любви. Мама: «В детстве у меня был друг Митя. Совершенно рыжий. Всё гербарии собирал. Лягушек спасал... *(Садится на траву возле дерева с тарзанкой.)* <...> Митя ездил на велосипеде в поле, собирать травы. Я сидела на багажнике, обняв его и прильнув щекой к его спине, и слышала, как бьётся его сердце, в поле дул ветер, и коричневая дорога бежала нам навстречу... Дома меня всегда ждала хорошая нахлобучка. И все над нами смеялись. А мне всё хотелось приехать с ним вместе куда-нибудь, где никто смеяться не будет. Где ты теперь, рыжий Митя?..» [2, С. 101]

Эти воспоминания явно перекликаются с воспоминаниями папы: «Когда я был маленький, летом на даче влюбился в девочку. Она была

рыжая, как морковка, страшная воображала. Сидела на дереве и читала книжки. А я стоял под деревом и смотрел на неё. И она меня спрашивала: «Что ты любишь больше – зелёное или голубое? Семь или восемь? Ноябрь или февраль? Небо или море?» И я отвечал: «Тебя». Тогда она смеялась, слезала с дерева, и мы шли в лес, я нёс её рыжие волосы, как паж, и все меня дразнили... А мне хотелось оказаться с ней вдвоём где-нибудь там, где никто смеяться не будет» [2, С. 100].

Характерна переключка этих воспоминаний, в которых проявляется и поэтический возвышенный характер первого чувства и отмеченность тех, в кого были влюблены герои, рыжим цветом их волос, и непонимание окружающих, которые смеются над этим чувством. Сходство этих воспоминаний, психологического пространства героев неожиданно обозначает подлинную внутреннюю близость родителей Егора и ведет их к сближению в финале, когда они собираются уехать в полумифическое Обожалово.

Показательно, что и детям, и взрослым присуще стремление сбежать от реального мира в утопическое пространство природы, беззаботности детства, всепоглощающего счастья бытия. Л.С. Кислова, отмечая стремление героев пьес К. Драгунской конструировать «собственную альтернативную реальность», одной из форм проявления которой являются попытки «возвращения в детство», связывает это стремление с проблемой «взросления «вечных детей» [7, С. 112].

Показательно, что сама К. Драгунская открыто указывает на вечную детскость своих персонажей в своеобразном предисловии к пьесе «Трепетные истории»: «Повзрослеть человек не успевает. Жизнь слишком короткая. Человек успевает только научиться – ходить не падая, есть, не пачкаясь, самостоятельно ездить в метро, не плакать, когда больно или страшно, курить, убивать, притворяться, врать... Человек не успевает измениться. Он успевает только сильно устать от обманутых надежд. Все люди – дети. Одинокие дети, затаившие свои смешные детские мечты, которым никогда не сбыться. И какая разница – сорок лет или семь?» [3, С. 51]

Таким образом, обращение к исследованию специфики пространственной организации пьес для подростков К. Драгунской позволяет выявить такие характерные черты подростковой психологии, как максималистское отрицание окружающего мира, что выражается в стремлении к выстраиванию пространственных антитез, и одновременно романтический идеализм, диктующий неизбежность придания миру воспоминаний и мечты примет утопического пространства.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 386 с.
2. Драгунская К. Рыжая пьеса // Современная драматургия. – 1999. – № 1. – С. 87-101.
3. Драгунская К. Трепетные истории // Современная драматургия. – 1998. – № 1. – С. 51-64.
4. Драгунская К. Целоваться запрещено! – М.: Астрель: АСТ, 2010. – 350 с.
5. Евдокименко Е.А. Проблематика «Рыжей пьесы» Ксении Драгунской. URL:<http://www.levlivshits.org/index.php/materials/annotations/reading-2012/443-maket-12.html>. [Дата обращения: 25.01.2014].
5. Злобина А. Драма драматургии // Новый мир. – 1998. – № 3. – С. 83–87.
6. Кислова Л.С. Метафизика детства в драматургии Ксении Драгунской // Вестник СамГУ. – 2009. – № 1. – С. 111-116.
7. Молодые драматурги – детям: Десятый Всероссийский фестиваль театрального искусства для детей «Арлекин». URL: <http://www.arlekinspb.ru/index.php/-l-r?b51394a412a5de773f036428e48209eb=29acb1fe5698f651dda30eeaba15af2b> [Дата обращения: 20.10.2016].
8. Насрутдинова Л.Х. Лирическое в современной русской драме / Л.Х. Насрутдинова // Современная российская драма: Сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сентября 2007 г.). – Казань: РИЦ «Школа», 2008. – С. 32-41.

Т.В. Болдырева (Самара)

МЕДИЙНОСТЬ В ПЬЕСАХ А.РОДИОНОВА И Е.ТРОЕПОЛЬСКОЙ

Для современной драматургии, да и искусства в целом, медиа являются одновременно объектом изображения, фактором, влияющим на средства выражения и способ построения высказывания. Медийные персонажи становятся героями пьес, новостные сюжеты – обстоятельствами, в которых действуют герои, социальные модели, формируемые средствами журналистики и рекламы, обуславливают типологические черты художественных образов. В частности, говоря о драматургии Макдонаха, П.А.Руднев обнаруживает в ней новый человеческий типаж – «киноморф» – «герой, у которого нет внутреннего содержания, он живет внутри какого-то киномифа, копируя кино– или анимационные образы. Вся его психофизика и духовное наполнение посвящены копированию кинореальности, которая ему нравится» [1]. В сущности то же происходит и с реальностью медийной.

«Медийные тексты нередко существуют как эмерджентная, т.е. спонтанно возникающая и саморазвивающаяся (синергетическая) часть социального макродискурса, как самостоятельный вид информационно-коммуникативного дискурса повседневности, предусматривающего внезапность и в то же время ожидаемость новости (сообщения о криминале, авариях, разгуле стихий и т.п.), неожиданность и прогнозируемость происшествий, обилие легкозабываемых мелочей и фактоидов-симулякров, а также непредсказуемый «фидбэк», ответ аудитории» [3, с. 180]. Так под воздействием медийного дискурса формируются устойчивые социальные практики, которые в информационном обществе, характеризующемся развитой сетью медиаканалов, возрастающей интенсивностью интеракции медиа и аудитории, влияют на иные типы дискурса, в том числе, и театральные.

Можно выделить ряд свойств медийного текста: оперативность и событийная актуальность распространяемой информации; способность формировать новый коллективный опыт, в частности, опыт гедонизма и глобальной погони за удовольствием от потребления медиапродуктов, что в свою очередь порождает такие свойства, как игра с читателем, прецедентность, эстетизация информационного сообщения; новизна и оперативность информации, социальный смысл и общезначимость проблематики.

Воздействие медиа на общественное и, как следствие, на художественное сознание приводит к формированию концепта медийности, который получает свое конкретное выражение на разных уровнях художественных текстов. Степень проявленности этого концепта зависит, разумеется, от социального и эстетического опыта художника.

Екатерина Троепольская – журналист, кинокритик. Родилась в Луганске (Украина). Вместе с Андреем Родионовым занимается организацией фестиваля «Пятая нога» и проведением поэтических слэмов в разных городах России. Андрей Родионов – поэт, автор семи поэтических сборников. Возглавлял пресс-службу Музея современного искусства PERMM. Организатор фестивалей «ЗРЯ!» и «Пятая нога», один из кураторов поэтического фестиваля «СловоNova». Осмысление опыта проведения таких фестивалей изложено в ряде статей авторов. «Если вы культуртрегер, то вам близка тема репрезентации современной поэзии. И нам, пермским кураторам разнообразных фестивалей, не раз приходилось придумывать что-нибудь новенькое, чтобы поэт и публика узнали друг друга. Так уж вышло, что в Перми мы работали с Вячеславом Курицыным и наши взгляды на поэтические выступления были схожи. Мы предпочитали шоу академическому междусобойчику» [2].

Полученный таким образом журналистский опыт и наличие сформулированной художественной концепции гармонично вписывается в творческие стратегии драматургов. Так медийность становится основой их коммуникативных практик, наглядно представленных в пьесах «Прорубь» (2014) и «Счастье не за горами» (2015).

Пьеса «Прорубь» была представлена на фестивале Любимовка в 2014 году. В читке приняли участие Андрей Родионов, Екатерина Троепольская, Руслан Маликов и ведущие телеканала «Дождь» Анна Монгайт и Денис Катаев. Действие пьесы происходит в крещенскую ночь и в течение следующего дня и представляет четыре основных события, каждое из которых связано с прорубью. В первом художник-акционист, желая прославиться, совершает радикальный перформанс: в полночь вылезает из проруби в водолажном костюме, чем приводит общественность в недоумение. Историю его жизни рассказывает для СМИ подруга Марина:

.....Олег не работал нигде
Регулярно употреблял алкоголь
Акцию в проруби придумал по нужде,
Потому что планировал зарубежную гастроль ...[4].

Комментируют событие галерист Бельман, утверждающий, что «православный акционист, не безбожник», «манифестирует социальный заказ», и Анатолий Космоловский, «художник и ректор», «человек умный и неприятный»:

Современная культура России практически
Не имеет выходов на общественное мнение
Художник, выйдя из проруби, лично
Утверждает свое место среди населения [4].

Объяснения самого художника, кричавшего «Иисусу было тепло!» мы так и не узнаем. Так событие получает оценку и интерпретацию в медийном дискурсе, но мотив, породивший это событие, остается неизвестным. В результате медийный дискурс отрывается от реальности и существует сам по себе.

Одновременное сосуществование двух не связанных между собой дискурсов – произнесенных в медиапространстве и возле проруби – характерно и для второго события – беседы Президента и шуки, пойманной в проруби. Герой беседует с волшебной рыбой один на один и просит у нее любви для своего печального сердца. Журналистам же этот диалог передается в таком виде:

Президент:

Мне известна важная информация

О будущем нашей страны, а именно

О великом будущем Российской Федерации

Поведала мне мудрая рыба [4].

Третье событие – поимка ОМОНОм опального олигарха, который пытается спрятать все свое состояние в проруби. История его взлета и падения в пьесе представлена как хронология заголовков и лидов в ленте информагентств.

Четвертая история о пьющем фрилансере Афанасии, который решает последовать за своей женой, не выдержавшей жизни с мужем-алкоголиком и утопившейся в проруби. Шагнув в прорубь, он оказывается в подводном царстве на пиру у Морского царя, который испытывает его вопросами в духе ток-шоу и возвращает ему утопившуюся жену. Это единственная история из четырех, окончившаяся счастливо: самоубийство жены оказывается сном Афанасия, от которого он очнулся на кухне рядом с телевизором.

В пьесе медийность выступает как основной концепт, определяющий конфликт, систему персонажей, а также формальную организацию текста. Основной конфликт – это конфликт между самосознанием индивида и общественным сознанием, между миром готовых формул, заданных рамок и личным хаосом внутреннего мира, живой плоти и символического мира. Однако стоит отметить, что постмодернистское понимание мира не дает однозначно ясного понимания того, что есть «жизненный мир», а что – субъект, воспринимающий его, поэтому конфликт в пьесе множачийся, постоянно оборачиваемый против героя. Поэтому основной конфликт пьесы растворен в системе микроконфликтов, представленных в сюжетах телевизионных новостей, историях очевидцев, снах персонажей. Действие разворачивается в нескольких пространствах. По большей части это пространство медийное: телевизионные репортажи, эфирное вещание из студии, ленты информагентств. И только небольшая часть – это сновидение одного из центральных персонажей – фрилансера Афанасия.

Пространство поделено два мира – свой и чужой. Однако свои и чужие миры множатся, так же, как множатся и параллельно существуют пространства. Так, своим и безопасным миром становится мир кухни, на которой просыпается Афанасий, очнувшись от горячего алкогольного сна, чужим, соответственно, – сам сон, в котором Афанасий действует

как герой новостей и как герой ток-шоу, происходящего под водой. Чужое пространство страшное, абсурдное, существующее виртуально – в словах, сюжетах, комментариях, в нем почти всегда темно, холодно, оно поросло лесом, затянута льдом, заполнено илом. Свое пространство теплое, физически ощутимое, телесное. Так, Афанасий возвращает свою жену из подводного царства, только ощутив свою телесность, разбудив сердце:

Сердце стучит под толщей воды
Сердце стучит под толстым льдом
Сердце среди водорослей стучит
Удары, удары, ты слышишь – кто?
Значит, зачем-то должно оно биться
В этой чужой агрессивной среде
Чтобы среди водорослей не заблудиться
Вернуться домой. Ты слышишь – где?
Ты узнаешь его неровные глухие удары
И робко пойдешь на звук родной
На ритм знакомый, на звук старый
Усталого сердца. Ты скажешь – мой![4]

Свое пространство авторы чаще всего обозначают как пробуждение ото сна, морока, отрыв от телевизора. Любовь дает возможность осознать себя как живое существо, внутри которого и возникает это свое пространство. Герои ищут любви, желая расширить свое пространство, наполнив себя значимым смыслом. Потому что чужое пространство наполнено пустыми штампами, поверхностными фразами, событийным, а не бытийным контентом.

Переход из медийного, сиюминутно, несущностного пространства в живое, человеческое, осознанное знаменуется сменой ритма, лексического строя. Газетные штампы, стандартизированные подводки, воспроизводимые структуры новостного дискурса сменяются сентиментально-лирическими, спонтанными, наполненными предметной лексикой речевыми структурами.

Таким образом, пьеса «Прорубь» написана языком медиа, использует содержание медиа-контента и сама может рассматриваться как медиапродукт. Написанная почти через год пьеса «Счастье не за горами» в этом смысле далека от «Проруби», однако концепт медийности проступает и в ней. Действие происходит в Перми на закате так называемой пермской культурной революции. Центральный персонаж – молодой пермский журналист Михаил, пишущий о деятельности культуртрегеров в своем

городе. Развитие его отношений с пресс-секретарем Марата Гельмана – девушкой Сашей определяет развитие действия. Их любовные отношения, начинающиеся как состязание москвички и пермяка, заканчиваются идеологической борьбой журналиста, сочувствующего ополченцам в Луганске, и столичной барышни, собирающейся иммигрировать в Израиль.

Концепт медийности разворачивается снова на всех уровнях художественного текста: конфликте, системе персонажей, языке героев. Пьеса имеет тот же принцип дробления на микро-конфликты: между москвичами и пермяками, медийными фигурами и рабочим людом, креативным классом и православными художниками, властью и оппозицией, Россией и Америкой. Герой-журналист – своеобразный трикстер, который способен проходить из мира в мир в поисках своего, личного, сущностного мира.

Так же, как и в «Проруби», в «Счастье» любовь становится тем чувством, которое вырывает героев из пространства заголовков и штампов, заставляет их осваивать другой язык. В частности, в разговоре о современном искусстве, Михаил пытается приблизиться к Саше, пробиваясь сквозь толщу постулатов, сформулированных культуртрегерами и воспроизводимых журналистами и пресс-секретарями:

Михаил

Саша, а что нравится лично вам?

Саша

Нравится – не нравится... Какая банальность!

Нравиться – это обывательский фантазм,

А я предпочитаю конвенциальность

Михаил

Но что-то должно вас конвенцировать?

Саша

Это трюизм

Михаил

А как нужно говорить?

Саша

Работа, признанная многими экспертами

Михаил

А вами?

Саша

Я верю в акционизм –

Искусство прямого действия!

Михаил

Это драка что ли?[5]

Необходимость баррикадироваться друг от друга разговорами об искусстве, литературными и журналистскими текстами, перечислениями медийных фигур и событий обусловлена все той же необходимостью защититься от страшного чужого мира

Саша

.....

Рассказал бы ты мне лучше личное, частное

Где ты родился? Где живёшь?

Где пермяки целуются? Где пьют, когда несчастные?

Михаил

У нас всё закрытое, закрытые территории

Много заводов, фабрик, дворов,

Подвалов, первых этажей. Наша история

Учит нас скрывать и счастье, и любовь [5].

Война миров – основной конфликт. Он характерен для всех пьес Родионова и Троепольской. Конфликт неразрешим, он может закончиться только переходом героя в другой мир, на другую сторону воюющего мира. На это указывает и заголовок пьесы – поговорка, смысл которой преворачивается героем («это значит, что и за горами счастья нет»), и эпилог:

Наше счастье не за горами

Наша судьба предрешена

Едешь в Донбасс или едешь в Израиль –

Всюду идет война [5].

И люди строят из баррикад свою реальность, культурную реальность, виртуальную реальность. Одна из сцен построена как полилог, в котором реплики принадлежат неизвестным людям на фестивале:

– а вы-то Сигарева смотрели кино?

То, которое «Жить»

Там девочка разбивает окно

в тамбуре, чтоб вопить

Когда выходила публика вдруг

Одна тетка сказала зло

Не может девочка с помощью рук

Разбить такое стекло

Курочкин был тогда сильно пьян

Стоял рядом, услышав поклеп,

Схватил со стойки виски стакан

Себе раздолбал об лоб

.....
– а говорят, что фильм «Константин» основан на реальных событиях
– кстати, в ста метрах отсюда – закрытая фирма,
Женская зона, где Александр Любимов
Учит уголовниц делать мультфильмы [5].

Кино как новости, новости как кино. Концепт не новый, регулярно протупающий в творчестве современных писателей и драматургов, в пьесах А.Родионова и Е.Троепольской трансформируется в концепт медийности – формирование мира как продукта медиа, загораживающего или защищающего человека от ужаса существования в мире физическом, осязаемом.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Руднев П. Особенности драматургии Макдонаха// ПостНаука. URL: <https://postnauka.ru/faq/45439#>. (Дата обращения: 12.09.2016).
2. Троепольская Е., Родионов А. Стихи до востребования // Октябрь. – 2012. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/9/r11.html>. (Дата обращения 28.09.2016).
3. Хорольский В.В. Медиапоэтика и медийный текст: новые повороты старых сюжетов // Научные ведомости. Серия «Гуманитарные науки». 2015. № 18(215). Выпуск 27. С. 180-181.
4. Родионов А., Троепольская Е. Прорубь. Рукопись пьесы любезно представлена авторами.
5. Родионов А., Троепольская Е. Счастье не за горами // Любимовка. Фестиваль молодой драматургии. Официальный сайт. URL: <http://lubimovka.ru/istoriya/30-2015/107-vnekonkursnaya-programma-chitok-lyubimovki-2015> (Дата обращения 28.09.2016).

Т.И. Акимова (Саранск)

СТРУКТУРА ОБРАЗА ПРОВИНЦИАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ В ПЬЕСЕ Н. КОЛЯДЫ «В МОСКВУ – РАЗГОНЯТЬ ТОСКУ (ПРОВИНЦИАЛКИ)»

В системе культурных оппозиций, формирующихся, по наблюдениям Ю.М. Лотмана, во второй половине XVIII – начале XIX века и призванных обозначить систему антиномий Нового времени, выделяются: «столичное – провинциальное», «свое–чужое», «научное – детское» [3].

Продолжая эту мысль Лотмана и рассуждая об идее «древней» и «новой» России в литературе и общественно-исторической мысли XVIII – начала XIX века, Ю.В. Стенник отмечал, что «Петербург стал столицей «новой» России. Но Москва не исчезла. Она осталась живым свидетельством неотменяемости исторических традиций прошлого» [4, С. 5].

После Октябрьской революции 1917 года центром идейно-политической жизни становится Москва, возвращая себе столичный статус, особенно обозначившийся в 60-80-е годы XX века, а с конца 80-х и до сегодняшнего дня она оказывается местом притяжения всех провинциалов в поиске новой, лучшей жизни. Поэтому лирическая комедия Н. Коляды «В Москву – разгонять тоску (Провинциалки)» (1988) остается актуальной и в XXI веке. При этом сохраняется проблемное поле всех обозначенных выше культурных оппозиций, а в утверждении идеи о Новой России разделение на провинциальное – столичное по-прежнему сохраняется: столица – это пространство больших возможностей, провинция – то, что сужает личностное пространство молодых людей, не отвечает их горизонтам ожидания.

В пьесе Коляды образ провинциального мира в пространстве столицы представляют две девушки 17 лет, Жулька (Светлана Никонова) и Надя (Надежда Королькова), приехавшие в Москву на зимние каникулы. Поэтому в центре всего драматического действия оказывается изображение их провинциального сознания, вычленение структурных элементов которого позволяет говорить о его приближенности к детскому миру вечного праздника, нескончаемого веселья, идиллии. В связи с этим выделяется ряд структурных элементов:

1. Мотив чудесного, которым открывается и завершается действие двухактной комедии и который отражается в ремарках в начале («три дня зимних каникул в прекрасном городе Москве» [1, С. 195]) и в конце пьесы («девочки посмотрели друг на друга и принялись хохотать. Остановиться не могут, завывли просто от счастья» [1, С. 234]), придает драматургическому произведению сказочно-поэтическое содержание. Не случайно автор, подчеркивая легкий, детский характер пьесы, помещает ее в сборник пьес «Коробочка» (2009) вместе с театральными сказками. Ожидание чуда, характеризующее детское сознание со свойственным ему циклическим восприятием времени, переносится на мироощущение уже взрослых девушек, пребывающих в некоем застывшем состоянии вечного праздника и счастья. Знаменательно, что действие в пьесе сопровождается звуковым оформлением в виде эстрадной музыки, перемежающейся с бардовской песней. Они – ключ к мифообразу столичного города,

создаваемого песнями группы «Комбинация» «Московская прописка» и Б. Окуджавы «Ах, Арбат, мой Арбат». Музыка соответствует внутреннему настрою девушек, которые, по ремарке, «всегда – радостны и возбуждены» [1, С. 195]. Возбуждение от ожидания чуда и его свершения передает психологическую особенность восприятия девушками-провинциалками столичного города, выражающуюся в постоянном удивлении.

2. Мотив удивления продолжает мотив чудесного и является естественным разрешением того веселого возбуждения, которое сопровождает героинь, путешествующих по незнакомому и опасному пространству столичного города. Их поражают его звуки, встречающиеся как в привычном интерьере подъезда: «Жулька. Звонок – здорово! / Надя. Господи! Ну ты даешь! Можно подумать, что у нас в Свердловске таких звонков и нет вовсе!» [1, С. 196], так и в необычном звуковом сопровождении метро: «Надя. Я бы на месте москвичей с утра до ночи каталась на метро. Все гудит, фырчит – Фр-р-рр! – едет, спускается, поднимается, воздух откуда-то дует, двери закрываются, двери – открываются, следующая станция – «Аэропорт!»» [1, С. 210]. Черно-белая палитра зимнего города предоставляет возможность для удивления динамикой разворачивающегося перед глазами провинциалок урбанистического пространства: «Надя. Слушай, Жулька! А негров, негров-то столько! Кошмар! Мне аж надоело тебя в бок пихать при встрече!» [1, С. 207]. И эта поразительная динамика контрастирует со статикой отдельных фигур: «Жулька. А помнишь, на Красной площади? Смена караула – нет, я умираю! Ничего мальчики, а? Высокие, стройные!» [1, С. 207]. Еще большим контрастом на фоне зимнего городского пейзажа предстает внезапное буйство красок старинной московской архитектуры: «Жулька. А сама площадь, мамочки! Брусчатка – синяя, стена – красная. Василий Блаженный – цветной-прецветной, ели – зеленые, аж голубые!» [1, С. 207]. Оксюморон последней фразы передает накал положительных эмоций, воспроизводимых через пестроту красок и обилие звуков, и призван усилить состояние нескончаемого счастья, ощущения полета и новизны.

3. Подобный волнообразный мир чувств выражается через совершаемое героинями постоянное нарушение языковых норм и его фиксацию самими девушками, что свидетельствует об их личностной незавершенности, возможности к росту, развитию. В то же время ранимость детского сознания, не способного осмыслить противоречие между огромным пространством внешних раздражителей и сложившимся маленьким уютным комочком провинциальной жизни, ведет к поиску способов защиты. Эта неровность выражается то в откровенных еле слышных при-

знаниях героинь: «Жулька (шепотом). Я вот когда женюсь... / Надя. Выйду замуж...» [1, С. 227], то в восклицаниях девушек, просящих отдыха и остановки: «Надя. Мамочка! Ноженьки мои родненькие! Отваливаются! Зачем я только в Москву одела эти сапоги на каблуках... / Жулька. Не «одела», надо говорить, а «надела», это раз...» [1, С. 229]. Молодые героини чувствуют необходимость переименования привычных вещей и имен, словно теряющих домашнее тепло привычного словоупотребления в этом большом пространстве. Сначала это делается неосознанно: «Надя (хихикнула). Чего это ты Пономаря – Александром Пономаревым назвала? / Жулька (шепотом, смеется). Со страху!» [1, С. 198]. А потом противоречие между «своим» и «чужим» становится все более ощутимым, вырастающим во внутреннюю необходимость переименования: «Жулька. Я тебе не Жулька! Как собачку какую-то зовет! Не Жулька! На «вы» и шепотом! Совсем меня опозорила! Только назови меня еще раз Жулькой – я с тобой вообще разговаривать перестану» [1, С. 200].

4. Внутренние противоречия детского сознания разрешаются всеобщим весельем – либо откровенным хохотом, либо сдержанным хихиканьем, либо сопровождающими речь невербальными средствами – мимикой и жестами. Так, через хохот осмысливаются речевые ошибки девушек, признающих свое родство с корневым деревенским началом: «Надя. Жуля, Жуля, ну следи за своей речью! Как ляпнет чего, как ляпнет! «Стелиться!»» / Жулька. У меня бывает! (Хохочет.) Заскоки! Это от бабушки все, она вечно так говорит!» [1, С. 208]. Либо в хохот перерастает хихиканье над образом жизни незнакомого им мужчины, пустившего девушек из Свердловска в свою квартиру переночевать: «Жулька (хихикает). Тихо ты! Это вязальная машина... / Надя (хихикает). Сам, что ли, вяжет? Ремарка: Обе давятся от смеха» [1, С. 198]. И хохотом завершается эмоциональное потрясение от безответной любви к холостяку-москвичу: «Жулька (умирает от хохота). Никогда не забуду, как мы с тобой в центре Москвы, на Тверском – ревели! / Надя. (хохочет). Ага! На фоне Пушкина ревело все семейство!» Ремарка: Хохочут» [1, С. 218].

Чистый внутренний мир девушек отражается на их лицах, сопровождает их мимику и жесты: «Надя (улыбнулась). Ну ладно, Жулька, брось... Признайся честно, он тебе тоже понравился, да? Тоже, да?! Признайся?» [1, С. 206]. Они воспринимают все с ними происходящее как приключение, которое обязательно разрешится веселым событием: «Жулька (кружится). Ну, москвичи, москвичи – я просто удивляюсь! Спрашиваю в метро у дяденьки, а он в газетку уткнулся: «Как проехать до площади Маяковского? А он мне так буркнет: “Через одну на сле-

дующей!» (Девчонки смеются)» [1, С. 207]. Эта уверенность в веселом финале их приключения, подкрепленная детской непосредственностью, базируется на конструировании мифологического образа Москвы, который, как пазл, собирается из имен артистов, архитектурных сооружений и улиц столицы.

5. Мифологизация города в сознании девушек произошла задолго до их приезда, и теперь она обнаруживается с начальных реплик героинь, впервые попавших в метро: «Надя. С чего ты взяла, что вот это в метро была Алла Пугачева? / Жулька. Ну а кто же еще! Она, конечно! А рядом с ней стоял Леонид Куравлев!» [1, С. 196]. Затем отдельные фрагменты мифа выстраиваются в план путешествия, который состоит из штампов и речевых клише: «Надя. Мы ни разу в жизни не были в Москве, то есть в столице нашей Родины. Сходить надо в музеи, в театры, на Красную площадь» [1, С. 200]. «Жулька. Понимаете (опять говорит «Понимаеце»), нам ведь нужно обязательно сходить в Музей революции, на Таганку, в Третьяковскую галерею, побывать на Ваганьковском кладбище у Сергея Александровича и Владимира Семеновича...» [1, С. 203]. Но реальное восприятие столицы оказывается еще более впечатляющим и ошеломляющим для сознания девушек и лишь укореняет в сознании миф о Москве: «Жулька: Ну, Третьяковка, я вообще обалдела! Просто даже не верится, когда смотришь на картины, что их рисовал Репин, Коровин, Маковский!» [1, С. 210]. И уже в конце пьесы образы Москвы предстанут для девушек в виде фантиков, обложек, которые можно уложить в карман и рассматривать по своему желанию в любое время: «Жулька. Это что: не покупки? Буклет из Архангельского – раз. “Театрально-концертная Москва” на эту неделю – два! “Театральная Москва” с портретом Сашечки Абдулова на первой странице – три!» [1, С. 232].

Подобное переформатирование пространства столичного города становится возможным только в наивно-детском мире мечтаний и грез, где от страшной реальности спасает с детства заложенный образ пушкинской Москвы – не столичной, а провинциальной, а потому родной и близкой любому российскому провинциалу. Поэтому драматический конфликт в пьесе разрешается чтением девушками успокаивающих строк из «Евгения Онегина»: «Надя. А ты помнишь, как у Пушкина: «Пошел, уже столбы заставы белеют, вот уж по Тверской возок несется чрез ухабы! Мелькают мимо будки, бабы». Ну а дальше, дальше? «Мальчишки, лавки. Фонари, дворцы, сады, монастыри, бухарцы, сани. Огороды, купцы, лачужки, мужики». Вместе: «Бульвары! Башни! Казаки! Балконы! Львы на воротах и стаи галок на крестах!» [1, С. 218]. Этот образ эстрадно-

пушкинской Москвы, задаваемый мотивами песен Окуджавы, воссоздают в купе лирическую линию комедийного жанра пьесы Коляды, изображающей провинциальное сознание двух героинь.

6. Однако воссоздаваемый в комедии идиллический мир провинциального сознания как детского необходим автору для контрастного очерчивания образа героя-мужчины, оказавшегося на пороге между двумя мирами – чистого детского и взрослого столичного – и потерявшегося в круговерти Москвы. Как замечает Н.Л. Лейдерман, «(...) у Коляды странная вещь, парадоксальность (...). Он пишет, казалось бы, смешное, а на самом деле плакать хочется» [2].

Действительно, жизнь Данилы в Москве подчеркивает его не столичное, а маргинальное положение – он не олицетворяет собой представление провинциалок об успешности и вообще их горизонт ожиданий постоянно разрушается, наталкиваясь на совершенно не понятное девушкам его существование свободного художника. «Данила: Знаете, какой я творческой личностью был, девушки? Ага, был! Теперь – не хочу. Я сижу дома и вяжу свитерочки, кофточки и продаю их по выходным на Рижском рынке. И получаю огромные деньги. И ничего не хочу. Только зарыться и вязать. А был режиссером. Потом актером. Потом журналистом... А теперь – не хочу» [1, С. 226].

Драма его жизни связана с утратой понимания того, что он на самом деле хочет, это вечный поиск самого себя и своего предназначения, более того, холостяк – это образ его личностной сущности, его экзистенция: «Данил. Я человек разведенный, поэтому подруг у меня море... Разведенный. Будто гайки в тебе раскрутили, развели тебя. Выпотрошили... Жена меня бросила, потому что я еще тот ходок» [1, С. 226].

Его «жизнь на пороге» возникает потому, что он уже не может принадлежать счастливому миру провинции, он перерос это состояние, но и столичный статус его тяготит, как он признается: «я не хочу работать ни при новой жизни, ни при старой жизни! И не при каких временах! Хватит с меня столько лет пустоты!» [1, С. 226].

Мятущаяся поэтическая душа Данилы завидует тому состоянию, которое испытывают приехавшие из Свердловска девушки, однако понимание ими его терзаний невозможно, они видят только внешнюю сторону его взаимоотношений с женщинами: «Жулька. Откуда он Пономаря знает! Пономарь стишки сочиняет. А эта его – тоже поэтесса! Вот и пересеклись! А Данила, говорит, в газете журналистом работал. Он ему стишки привозил! Знала я, что он летом в Москву ездил! Чувствовала! На почте стишков знакомство! Тетя Маня топит баню, дым валит. Тебе галить!

Шишли-мысли, сопли вышли! Нескладушки, неладушки, поцелуй, окно кирпич! Ненавижу поэтов! А особенно – поэтесс!» [1, С. 228]. Такое резкое противостояние мира провинциальных девушек и экзистенциального мира столичного поэта-холостяка приводит к победе провинциального сознания, которое проявляет свою жизнестойкость к новым условиям жизни по сравнению с поэтическим мирозерцанием одинокого столичного жителя. Фраза, брошенная его подругой: «Ты стал много пить», – обозначает дальнейшие перспективы существования Данила, вызванные его усталостью от обыденности и нежеланием возвращаться к жизни обычного провинциала.

7. Обнажению поэтического звучания темы столичного как взрослевшей провинциальности способствует пушкинский мотив, акцентированный в лирической комедии Н. Коляды. Это цитирование из 7 главы «Евгения Онегина» героиней строчек, в которых описывается панорама Москвы, увиденная глазами «провинциалки» Татьяны.

Тема победы естественной и провинциальной Татьяны над аристократической светскостью Онегина получает у Коляды иное звучание: столичный житель Онегин-Данила повержен двумя девушками из Свердловска, потому что его восприятие жизни заиклено на нем самом и лишено состояния детского счастья Нади и Жульки, которому он завидует. В то же время культурное сознание Данилы неизмеримо выше образования и воспитания двух девушек, видящих даже в пушкинском тексте прикладное значение – способ разрядить обстановку, примирить их с окружающей действительностью.

Таким образом, детско-провинциальное – этот отголосок сознания «естественного человека» – представлено Колядой не как оппозиционное столичному, а как этап освоения другого пространства – поэтического, которое в системе идей о Новой и Старой России оказывается неким связующим звеном, той скрепой, на которой держится подобное сопоставление и дает надежду на положительный итог любых преобразований. На наш взгляд, противостояние столичное – провинциальное, рассматриваемое в пьесе Коляды, связано с вопросом о возможности существования поэтического театра в наши дни, его границах и функциях.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Коляда Н.В. В Москву – разгонять тоску! (Провинциалки). Лирическая комедия в двух действиях // Коляда Н. Коробочка. Пьесы. – Екатеринбург: Журнал «Урал», 2009. – С. 195–234.

2. Лейдерман Н.Л. О Николае Коляде. Запись беседы Н. Л. Лейдермана со студентами филологического факультета УрГПУ о творчестве Н. Коляды. 6 февраля 2010 года. Беседовала Анастасия Титова // Филологический класс. – 2015 – 3(41). URL:<http://elar.uspu.ru/handle/uspu/2463>. [Дата обращения: 12.10.2016].

3. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. – СПб.: Искусство, 2002. – 768 с.

4. Стенник Ю.В. Идея «древней» и «новой» России в литературе и общественно-политической мысли XVIII – начала XIX века. – СПб.: Наука, 2004. – 227 с.

Е.А. Старова (Самара)

КРЕАТИВНАЯ РЕЦЕПЦИЯ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ДРАМАТУРГИИ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ

О.В. Журчева в статье «Рецептивные стратегии в новейшей драматургии: инвариант или вариативность» отмечает, что одной из главных стратегий в драме рубежа XX-XXI вв. становится креативная рецепция [2]. Среди самых ярких примеров можно выделить «Анну Карению» О. Шишкина, «Юдифь» Е. Исаевой, «Облом-off» М. Угарова, «Русский сон» О. Михайловой, гоголевскую трилогию Н. Коляды: «Старосветские помещики», «Коробочка», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

Причины возникновения креативной рецепции можно найти в том, что «со сменой эпох меняются вопросы, задаваемые произведению. А переломные эпохи ищут еще и своего отражения, своей идентификации в уже сказанном, используя язык искусства, все еще сохраняющий свое первоначальное назначение – «открывать» истину бытия» [2, С. 138].

Одним из главных источников креативной рецепции в драматургии XX века является наследие А.П. Чехова. Чеховский текст стал в своем роде архетипом, который создал определенное смысловое поле, активно осваиваемое современными драматургами.

Еще одним источником креативной рецепции оказалось гоголевское наследие: «Гоголевская фантазмагория так или иначе дает возможность осознать принципиальную непознаваемость современного мира, отразить двойственную природу современного художественного сознания: игра, условность и быт, натурализм; остро ощутимая реальность и надмирность; жизнь во всех ее физиологических проявлениях и смерть как единственное освобождение от жизни» [1].

В драматургии Николая Коляды можно выделить две разновидности текстов, важных с точки зрения креативной рецепции. Во-первых, это «Старосветские помещики», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и «Коробочка», отсылающие читателя/зрителя к творчеству Н.В. Гоголя. Во-вторых, это пьеса «Тройкасемеркатуз», которая является переосмыслением пушкинской повести «Пиковая дама».

Особенно интересна для анализа гоголевская трилогия Коляды. Работая с текстом Н.В. Гоголя, драматург сохраняет некоторые сюжетные элементы, оставляет неизменным уровень мотивики и образности, создает речевую стихию, максимально приближенную к первоисточнику. Кроме того, автор вводит в текст фигуру самого Гоголя, выполняющего функцию рассказчика:

Гоголь, что в портретной раме стоял, вышел в комнату. Тоже задыхается от духоты, идет вдоль портретов, лупит хлопнушкой мух. Гоголь как в кошмаре каком: вырядился зачем-то в женское платье, (в серенькое, ну да, в то самое, в то, что с небольшими цветочками по коричнево-му полю), один рукав надел, а другой за ним волочится [5, С. 73].

Это описание отсылает читателя к литературному первоисточнику. Именно в сереньком платье с цветочками и просит похоронить себя Пульхерия Ивановна. Данный символ можно расценивать в двух аспектах.

Во-первых, это может быть трагическое ощущение скорой смерти героини.

Во-вторых, способ обозначения некоего родства Гоголя со старосветскими помещиками – он принимает их мир настолько, что даже внешне им соответствует, причем довольно неожиданным образом.

Коляда настолько виртуозно воспроизводит манеру письма Гоголя, мастерски копирует словесную ткань текста, воссоздает атмосферу мистики, что может показаться, что это какой-то филологический эксперимент. Однако это не так. М.А. Цыпуштанова считает, что «эта легкость работы с гоголевским текстом объясняется самой природой художественного мышления Н. Коляды, проявляющейся в его тяге к карнавальной культуре, игровому остранению действия, особому синтезу смешного и подлинно серьезного. Он буквально физически ощущает созвучие художественного мира Гоголя своим творческим прозрениям» [6, С. 45].

Яркая оригинальная лексика, которую использует драматург, настолько явно отсылает читателя к литературному первоисточнику, что создается ощущение, будто Коляда не пишет произведение «по мотивам», а в буквальном смысле стоит рядом с Гоголем во временном отношении, параллельно воспроизводя свою художественную реальность:

Пульхерия Ивановна (улыбается). Да, да. Лаборатория. Вот и Афанасий Иванович то же про меня говорит. А теперь пошлите к столу дальше кушинькать... Да идите так, чтобы между нами столба не стояло, а то мы разругаемся с вами, слышите? [5, С. 104].

Коляда утрирует речевые обороты, развивает гиперболы, играет со словами. Он создает мир, максимально приближенный к миру Гоголя. Именно с этим можно связать и «карнавальные» пиршества, описание которых можно встретить в пьесе. Они могут быть даны как в ремарках: *«И опять при заветном слове «кушинькать» замелькали в воздухе сковородки, чашки, кастрюли, ложки... Со стола неизвестным образом улетели все пустые тарелки, и появилась новая скатерть, и пирожки появились, и рыжики, и спина зайка, и... черте стулья что появилось. Афанасий Иванович выпивает старинную серебряную чарку водки, заедает грибами, разными сушеными рыбками и прочим. Пульхерия Ивановна и Гоголь не отстают от него. Весело. Радостно. Спокойно. Как хорошо. Все сыты, все – живы»* [5, С. 109], так и в репликах персонажей: *«Разве коржиков с салом, или пирожков с маком, или, может быть, рыжиков соленых?»* [5, С. 88]

Игра автора с первоисточником проявляется в утрировании и других гоголевских приемов, например, в нагромождении рядов однородных членов. Если у Гоголя комната Пульхерии Ивановны была уставлена сундучками, увешана мешочками с разными семенами, то и у Коляды будет так же:

...отовсюду Пульхерия Ивановна какие-то веники облезлые достает и бормочет-поёт про травы, прямо по алфавиту:

Адонис, горицвет весенний, аир болотный, алтей лекарственный, арония черноплодная, белена черная, береза повислая, берёза пушистая, бессмертник песчаный... [5, С. 88].

Нагромождение рядов однородных членов, множество перечислений создает своеобразный эффект наполненности пространства. Но Коляда не только перечисляет названия. Он еще и дает их в алфавитном порядке. Этот прием обнажает игру автора со словом. И восприятие читателя переходит уже на другой уровень: он не просто погружается в ткань произведения, он погружается в игру.

Драматург играет с гоголевскими образами, иронически их осмысливает, трансформирует. В пьесе Коляды можно увидеть ряды превращений: герои становятся детьми, затем снова взрослыми, кровати становятся гробиками, а Пульхерия Ивановна становится маленькой кошечкой, которая вскоре и принесет смерть. Даже фигура Гоголя в платье сначала

вызывает смех, а потом трагическое ощущение смерти. В пьесе Коляды тесно переплетаются комическое и трагическое, а перед читателем/зрителем возникает фантастический художественный мир, который не просто отсылает читателя к гоголевскому тексту, а отражает его и вбирает его в себя.

Трагичен финал пьесы, который носит название «Полночь. Вторая смерть», где читатель видит горький исход жизни Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. Рушится этот прекрасный мир: мир мистики и реальности, мир теплой и нежной любви, рушится МОЙМИР Афанасия Ивановича. Но герой при этом видит, как на него с неба глядят глаза Пульхерии Ивановны. И этим он счастлив. Там, наверху, на небе, его ждет любимая жена.

Но главное здесь не разрушение мира, главное здесь созданный драматургом образ любви, нежности. Автор пропитал гоголевский текст особым лиризмом, показал, насколько пронзительной и проникновенной может быть любовь. Эта мысль проступает через игровую природу текста, через смех и иронию. Она становится главной. И здесь примечательна финальная ремарка: *«Падают с неба звезды. Значит: быть ветру»* [5, С. 121]. Она отсылает читателя к реплике Пульхерии Ивановны, рассказывающей о том, что звездопад – это к ветру, а запах жимолости к дождю. Автор говорит на языке своих героев, но оставляет последнее слово за собой.

В пьесах «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и «Коробочка» автор продолжает активно работать с гоголевским языком, сближая свои современные интерпретации с оригиналом. Характерные речевые обороты перерабатываются в пьесах Коляды, приобретая новые смыслы.

Точно так же, как и в «Старосветских помещиках», в этих двух пьесах возникает мотив еды. Так, в «Коробочке» он непосредственно связан с оживлением (напомню, что в «Старосветских помещиках» сытость напрямую связана с жизнью):

«Как вихорь взметнулся дремавший город! Вылезли из нор все тюрюки и байбаки, которые позалеживались в халатах по несколько лет дома, сваливая вину то на сапожника, сшившего узкие сапоги, то на портного, то на пьяницу кучера. Все те, которые прекратили давно уже всякие знакомства, все те, которых нельзя было выманить из дому даже зазывом на расхлёбку пятисотрублевой ухи с двухаршинными стерлядями и всякими тающими во рту кулебяками, – словом, оказалось, что город и люден, и велик, и населён как следует» [4, С. 145].

Но важно не только и не столько это. Важно то, что осмысливая оригинал, виртуозно приближая свои пьесы к произведениям Гоголя, Коляда

их трансформирует. Он пытается наделить своих героев долей рефлексии, он стремится сделать их похожими на персонажей, которые рассуждают о смысле жизни и осмысливают каждое свое действие. Можно ли предположить, что Коробочка у Гоголя будет произносить монолог, которые бы раскрывал ее внутренние переживания? Мне кажется, что нет. Однако у Коляды так и происходит:

«КОРОБОЧКА. Господи, да что ж я наделала? Продала из-за денег мёртвых людей своих зачем-то... Петр Савельев Неуважай-Корыто. Савелий Коровий Кирпич. Колесо Иван. Банная Байда Тимофей. Тазик В Полкорыта Иван. Рыдван Разбитый Николай. Савва Не По Рылу Полоротый. Пробка Степан. Григорий Доезжай Не Доедешь. Еремей Карякин, Никита Волокита. Максим Телятников. Елизавета Воробей ... И ещё: Абакум Фыров. Зачем я их продала? Кому? На что? Они уж успокоились, спят непробудно, а я их сон потревожила ... Зачем я это сделала? Чтобы эти балахушки трепали бы сейчас и меня, и моих людей, языками бы чесали своими? Зачем я это сделала? Зачем?!» [4, С. 145]

Иван Федорович Шпонька в конце пьесы тоже произносит монолог, насквозь проникнутый сожалениями:

«ШПОНЬКА. Вдохновенная, небесноухающая, чудесная ночь ... Любишь ли ты меня? По-прежнему ли ты глядишь на своего любимца, не изменившегося ни годами, ни тратами, и горюшь и блещешь ему в очи, и целуешь его в уста и лоб? Отдайте, возвратите мне, возвратите юность мою, молодую крепость сил моих, меня, свежего – того, который был ... Невозвратно всё, что ни есть в свете ... Невозвратно всё, что ни есть в свете ... Невозвратно всё, что ни есть в свете ... Невозвратно всё, что ни есть в свете ... Невозвратно ... Так сказал Иван Фёдорович и упал на кровать» [3, с. 106].

Это просветление героев связано со смертью. Коляда возводит их практически в ранг трагических персонажей, осмысливая литературный источник и руководствуясь собственными творческими установками. Персонажи, пришедшие из произведений Гоголя, органичны в мире Коляды. Они так же страдают, так же мучаются и пытаются разрешить свой внутренний конфликт, как и другие представители созданного драматургом мира.

Таким образом, можно сказать, что механизм креативной рецепции не только объединяет пьесы с первоисточником, но спаивает их между собой, формируя единство драматургии Николая Коляды.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Журчева О.В. Рецептивные стратегии в новейшей драматургии. URL: <http://refdb.ru/look/1522763-p5.html>. [Дата обращения: 1.10.2016].
2. Журчева О.В. Рецептивные стратегии в новейшей драматургии: инвариант или вариативность // Современная российская и немецкая драма и театр. – Казань: РИЦ, 2011. – с. 138-146.
3. Коляда Н.В. Иван Федорович Шпонька и его тетушка // Коробочка. – Екатеринбург: Журнал «Урал», 2009. – С. 45-108.
4. Коляда Н.В. Коробочка // Коробочка. – Екатеринбург: Журнал «Урал», 2009. – С. 109-148.
5. Коляда Н.В. Старосветские помещики // Уйди-уйди. – Екатеринбург: Средне-уральское книжное издательство, 2000. – С. 71-122.
6. Цыпуштанова М.А. Гоголевский текст в творческой рецепции Николая Коляды (пьеса «Старосветская любовь») // Вестник Удмуртского университета. 2012. №5. – С. 43-49.

РАЗДЕЛ II

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ. РЕЦЕПЦИЯ МИРОВОЙ КЛАССИКИ.

Н.И. Волокитина (Челябинск)

ФАУСТОВСКИЕ МОТИВЫ В ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЙ ДРАМЕ

Экспрессионизм – одно из самых ярких направлений искусства начала XX века. Художники-экспрессионисты стремились переделать окружающую действительность, всячески призывая к самосовершенствованию. Расцветом экспрессионизма можно считать период 1910-1920, когда в этой литературе сочетался трагизм и надежда на преодоление кризиса. В отличие от авангардистов, писатели-экспрессионисты не стремились к полной переделке мира, оставаясь во многом последователями литературной традиции. Н.В. Пестова считает важнейшей характеристикой экспрессионизма «сочетание традиционных и авангардных элементов». Исследователь отмечает, что «он перекликается с поэтикой барокко, романтизма, югендстиля, в нем не прерываются традиции натурализма, в то же время он пользуется всем арсеналом модернистских поэтических средств» [5, С. 41]. Это выражалось и в использовании традиционных литературных жанров, таких как сонет, роман или пьеса, и в художественном осмыслении современного мира, к примеру, в духе романтизма. Вместе с тем писатели стремились к новому миру, это могло выражаться и в тяготении к эпатажу, «эксперименту по восстановлению “первочеловека”... экстатическим играм, витальности, телесности и докультурной энергетике» [8, С. 272]. Ярким примером тому может служить пьеса О. Кокошки «Убийца, надежда женщин». Раздвоенность, ощущение амбивалентно-

сти искусства и человека проистекает из ситуации, когда «поиск новых этических координат столкнулся с “распадом ценностей”» [6, С. 3]. Яркими представителями экспрессионизма являются Ф.Верфель, К.Эдшмид, Р.Зорге, О.Небель, Э.Толлер, Г.Кайзер. Многие из них учились в Берлине, поэтому именно город становится идеальным пространством для «визионерской, бунтарской, апокалиптической» [5, С. 4] реализации индивидуума, отчужденного от окружающего мира. Для полного преображения не хватало только образа, воплотившего «нового человека», каковым и стал образ Фауста.

Возрождение этого архетипа возникло и благодаря текстам Ницше и Шпенглера. В книге «Так говорил Заратустра» (1883) Ницше создаёт «нового» Фауста, сверхчеловека, который обретает власть над недочеловеками, тем самым коренным образом переосмысляя идею Гёте. По мнению многих мыслителей, например, К. Юнга, Фауст схож с образом Заратустры своей двойственностью, т.е. соединением образа мудреца, с одной стороны, и образа колдуна – с другой. Целью создания Заратустры можно считать и поиск новых ценностей, а также протест против примитивности человеческой массы. Этот «новый» человек был создан с целью – показать человека равного богу своими познаниями, своим сильным духом. В то же время Заратустра искушает своих слушателей «экстатической, дочеловеческой, животной энергетикой» [8, С. 270], призывая к борьбе против Бога, как Сатана. Заратустра, безусловно, в отличие от гётевского Фауста уже не обладает положительной просветительской основой. Он заставляет человечество забыть о боге внутри каждого и подчиниться «новому» богу – сверхчеловеку.

Шпенглер вслед за Ницше в книге «Закат Европы» (1918,1922) также берёт за основу гётевского Фауста и переосмыляет этот образ, создавая «фаустовского» человека, европейца. Книга «Закат Европы» отражает не только исторический перелом, но и кризис личности, оказавшейся между уничтоженными традициями и еще не сформированной новой реальностью. Революции, войны, мировая и гражданские – всё это стало отправной точкой тотального одиночества человека XX века. Шпенглер предрекает конец цивилизации и начало нового мира, в котором будет «новый» человек. «Прасимволом» человека западной культуры автор как раз и называет Фауста. «Фаустовский» человек по Шпенглеру исконно стремился к бесконечному. В основе его три понятия: «воля», «сила» и «действие». «Воля» – стремление к власти, «сила» – жизненная сила, «действие» – стремление к бесконечности. «Фауст – портрет целой культуры» [7, С. 258].

Кроме работ Ницше и Шпенглера на возрождение архетипа Фауста повлияло и общее мироощущение писателей-экспрессионистов, ощущение «трансцендентной бездомности» (Г.Лукач). Лирическое «Я» стало чужим для окружающего мира. Сам мир развалился на части, которые поменялись местами. Вследствие этого мир наполнился демоническими силами, где Бог никого не может спасти. Человек остается наедине с миром и самим собой, поэтому должен сам найти своё место в мире, восстановить мировую гармонию. Таким образом, фаустовский архетип должен был стать «проводником» в мире хаоса. «Новый человек» становится структурообразующим центром экспрессионистской драмы и воплощением авторской идеи. Впервые этот образ появляется в драматургическом наброске Р. Зорге «Прометей» (“Prometheus“, 1911), где титан последовательно уничтожает старый мир и создаёт новый.

«Фаустовский» человек появляется во многих экспрессионистских пьесах. Так в драме Э. Толлера «Превращение» (“Die Wandlung“, 1919) в образе Фауста выступает главный герой пьесы – Фридрих. Как и герой Гёте, он находится в поиске таинства жизни и не находит ее ни в религии, ни общественном устройстве. Характерно для экспрессионистской драмы и отрицание церкви и религии как способа спасения. Так, Фридрих не хочет идти на службу со словами: «Скажи лучше, к служению людям, а не в угоду Богу, из которого сделали закостеневшего бездушного судью, написавшего единственную книгу закона, по которой он судит людей»² [9, С. 19]. Фауст также порой разочарованно рассуждает о богословии: «Я философию постиг, Я стал юристом, стал врачом... / Увы! с усердьем и трудом / И в богословье я проник – И не умней я стал в конце концов...» [2, С.19]. Мир, охваченный жаждой денег, также вызывает у Фридриха отвращение, он ищет духовного преображения. Его намерение пофаустовски «получить всё и не поступиться ничем» [9, С. 274]. Поиски и ощущение отчужденности приводят его на войну. Радикальный протест выливается в идею самоиспытания, сверхпротеста, воспевания опасности, смерти, боя. По его мнению, только в них он сможет обрести гармонию: «Теперь я смогу доказать, что я принадлежу к ним... Теперь Родина делает мне подарок» [9, с.21].

Такого рода герой появляется в экспрессионистской пьесе Ф. Верфеля «Человек из зеркала» (1920, “Spiegelmensch”), где новым воплощением Фауста является Тамал. Он приходит в некий храм в поисках душевной гармонии, при этом он отрекается от прошлой жизни, от семьи, службы. Однако, искушённый Человеком из зеркала, он начинает верить

² Здесь и далее перевод мой – Н.В.

в свою особую миссию – спасти человечество, как и в драме Г. Кайзера «Ад – Путь – Земля» (“Hölle-Weg-Erde”, 1918). В ней главный герой даже не имеет имени, это некий Странник, который призывает к всеобщему преображению: «Вы с ночи до утра новы тысячу крат, стройте свой новый мир...» [4, С.246]. Однако, если в пьесе Гёте герой является лишь подобием Бога, то в экспрессионистских пьесах герой замещает его. Образ Бога в принципе уничтожается, вместо него выступает «новый человек», который должен пройти определённые испытания на пути к преображению. Так, Тамалу приходится пережить убийство, предательство, чтобы прийти к раскаянию за содеянное.

Важный фаустовский мотив, появляющийся в экспрессионистских пьесах, – мотив двойничества. Ещё в начале пьесы «Превращение» Толлера Фридрих сравнивает себя с Агасфером, вечным странником, обречённым бродить неприкаянно по земле до Второго Пришествия. Этот образ возникает несколько раз по ходу сюжета, сначала Агасфер является символом одиночества и отчуждения, далее, Фридрих в госпитале отгоняет от себя этот образ. Однако чуть позже герой уже начинает разговаривать с Агасфером, который, как Мефистофель, как отражение в зеркале, обретает силу и становится всё более реальным для Фридриха. После госпиталя главный он встречается с нищими, и эта картина вновь вызывает образ Агасфера. У Фридриха появляется желание следовать за ним, как Фауст последовал за Мефистофелем. Это желание можно истолковать как духовный протест против несправедливости мира, против его духовного несовершенства. В следующий раз Агасфер теряет своё имя и становится просто странником, который восстаёт из мёртвых с лицом Фридриха: «Я чувствую, будто сегодня / Я впервые родился... / Судья стал Обвиняемым, / Обвиняемый стал судьей. / И оба, прощая, протягивают друг другу окровавленные руки» [9, С.46]. В отличие от Мефистофеля Странник ищет не способ обмануть Фридриха, а возможность внутреннего преображения человека для обретения Бога внутри себя. В пьесе Верфеля «Человек из зеркала» зеркальное отражение главного героя Тамала обретает плоть и постепенно забирает реальную жизнь героя. Этот Человек из зеркала, с одной стороны, является переосмыслением образа Мефистофеля, с другой – сущностью Тамала, природы человека. Кроме того, здесь воплощается и ещё один фаустовский мотив – способность перевоплощений, переодеваний, наличие масок. Мефистофель появляется перед Фаустом сначала в обличие чёрного пуделя. Странник возрождается с лицом Фридриха. Человек из зеркала похож на Тамала. В пьесе Верфеля появляется еще один образ, воплощающий зло. Это некое мистическое божество

Анантас, которое должно победить Тамала. Однако, победив Анантаса, герой оказывается на его месте.

По мнению драматургов, зло, одиночество воплощаются не в образе какого-либо чудовища, дьявола, мистического существа, а находятся внутри самого человека. Экспрессионисты в поисках выхода из духовного кризиса искали причину в природе самого человека, его греховности и призывали к внутреннему перерождению.

Ещё одной параллелью с «Фаустом» является образ Гретхен, который воплощается в пьесе Толлера «Превращение» в образе Сестры Красного креста. Именно она является образцом чистоты и смирения, которого так ищет Фридрих. «Твой путь ведет тебя к Богу. К Богу, который есть дух, любовь и сила, / К Богу, который живет в человечестве. / Твой путь ведет тебя к людям...» [9, С. 40], – обращается она к Фридриху. В пьесе «Человек из зеркала» Тамал искушает Амфе и отказывается от неё из-за своего эгоизма и тщеславия. Он ищет не семью, а славу. Это стало одной из причин внутреннего преобразования героя. Через раскаяние, исповедь герой обретает гармонию. Однако Амфе – лишь часть самосознания Тамала. Таким образом, из мира реальнолюбивый конфликт перетекает в категорию внутреннего конфликта героя.

Даже в структуре пьес обнаруживается множество параллелей. К примеру, в драме Толлера есть пролог, шесть картин, которые делятся на тринадцать картин. Шесть из них отражают реальность, а семь – ирреальность, область сна, мистический эмпирей, в которой герой перерождается. Наличие пролога, обрамляющего поэму, и двух частей, одна из которых отражает мир реальный, а вторая мир чудес и превращений – тоже повторяющаяся структурная схема. Пролог как «форма нравственно-эстетического эксперимента» [6, С. 5] используется экспрессионистской драмой. В пьесе Г. Кайзера «Фауст» (1897) в прологе разговор ведут Директор театра, Поэт и Режиссёр о поиске новых драматических теорий, что соответствует теме «Театрального вступления» в «Фаусте» Гёте. Комический актёр и Директор в поэме Гёте пытаются убедить Поэта, что нужно работать в угоду публике: «К чему без пользы мучить бедных муз?/ Валите в кучу, поверху скользья,/Что подвернётся, для разнообразья» [2, С. 11]. У Кайзера все трое убеждены, что «...новинок быть не может. И Всё – Всё уж здесь было!» [4, С. 24] и переделывают старые пьесы на новый лад. Проблема взаимодействия театра и зрителя, выбора репертуара актуальна как для Гёте, так и для драматургов-экспрессионистов. В пьесе Кайзера с помощью пролога показан кризис в театральной культуре. В финале «Превращения» Толлера Фридрих как и

Фауст переживает момент прозрения: Фридрих есть звено, соединяющее Космос и человечество. Вообще момент перерождения героя характерен для многих экспрессионистских пьес, часто именно вокруг этого события и выстраивается сюжет. Примерами «новых людей», появившихся после перерождения, могут служить и Фридрих в пьесе Толлера, и Тамал в трилогии Верфеля, а также в пьесах Кайзера, Рубинера, Зорге и др. В большинстве случаев этап перерождения наступает в момент отторжения героя, отрыва его от реального мира. Непризнанный «мессия» погибает, но возрождается. В то же время финал «Фауста» Гёте резко контрастирует с финалом экспрессионистской драмы. В отличие от Фауста «новый человек» не возвращается к Богу, во-первых, потому что Бога в мире экспрессионистской драмы нет, а во-вторых, потому что идеальный мир не может существовать в реальности. Как выглядит этот идеальный мир, экспрессионисты также не дают ответа. В пьесе Верфеля зеркало превращается в гигантское окно, куда должен шагнуть Тамал, но что за ним, зритель или читатель может только догадываться.

Еще один мотив, который находит отражение в экспрессионистской драме, – это мотив сна/смерти. Так, Фауст не интересуется своей загробной жизнью, однако спасение он обретает на границе со смертью. В пьесе Верфеля Тамал на пути к перерождению в начале пьесы проходит некий обряд, похожий на погребальный. Таким образом, пространство экспрессионистской драмы часто теряет очертания реальности и превращается в инобытие.

Идея преобразования действительности со временем потеряет свою актуальность. Уже в 30–е гг. XX в. в пьесах появятся пессимистические нотки, а вера в возрождение человечества с помощью «нового человека» погаснет. Вместо идеального мира появляется отрицательный мир, антиутопия, которая находит отражения в пьесах Кайзера «Газ-трилогия», Барлаха «Мёртвый день», Геринга «Морская битва» и др. В этих пьесах человечество не только не находит путь к возрождению, но полностью уничтожается в результате взрыва, обледенения или потопа.

Таким образом, в результате культурного, исторического и психологического кризиса XX в. в экспрессионистской драме переосмысляются следующие фаустовские мотивы: мотив двойничества, мотив сна/смерти, образы Фауста, Мефистофеля и Гретхен. Кроме того, в композиции пьес есть схожие части. Герои экспрессионистской драмы приводят читателя к идее раскаяния, перерождения и обретения бога внутри себя ради гармонизации окружающей действительности. Вместе с тем экспрессионистская драма показывает кризис общества, особенно в культурной сфере.

Бог теперь не может помочь человеку, человек должен своими силами обрести спасение. Наличие общих структурных признаков в пьесах говорит о единой концепции писателей-экспрессионистов, их едином стремлении к преобразению действительности.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Верфель Ф. Человек из зеркала; пер. с нем. В. А. Зоргенфрея. – Пг.; М.: Гос. из-во, 1920. – 226 с.
2. Гёте И. В. Фауст; пер. с нем. Б. Пастернака / Собрание сочинений в 10 тт. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1986. – 510 с.
3. Ишимбаева Г. Г. Фаустианская тема в немецкой литературе: автореф. дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.05. – М.: 1999. – 444 с.
4. Кайзер Г. Драмы – Пг.; М.: Гос. из-во, 1923. – 217 с.
5. Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм: учеб. пособие по заруб. лит.: первая четверть XX в. / М-во образования Рос. Федерации, Урал. гос. пед. ун-т, Ин-т иностр. яз. УрГПУ. – Екатеринбург: 2004. – 336 с.
6. Сейбель Н.Э. Роман-«расследование» в послевоенной немецкой литературе: поэтика жанра: автореф. дисс.... канд. филол. наук: 10.01.03. – Челябинск, 1999. – 22 с.
7. Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. Т. 2.: Всемирно исторические перспективы. Перевод с нем. и примеч. И. И. Маханькова. – М.: АйрисПресс, 2004. – 612 с.
8. Якимович А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: от импрессионизма до классического авангарда. – М.: Искусство, 2003. – 491 с.
9. Toller E. Die Wandlung // Gesammelte Werke: in 6 Bd. – Bd. 2. Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918 – 1924) / hrsg v. J. M. Spalek, W. Frühwald. – 3. Aufl. – München [u. a.]: Hanser, 1995. – S. 7-63.

Н.Э. Сейбель (Челябинск)

ВЕЩЬ КАК ИСТОЧНИК КОЛЛИЗИИ В НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦА XX ВЕКА: ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ

В немецкой классике вещь традиционно наделяется значением и смыслами, придающими ей важность в художественной системе текста: *шутовской колпак* с погремушкой роднит шута автора с сатирическими дураками на корабле, идущем в Наррагонию, *дудка*, на которой играет Симплициус, направляет приключения в главах его взросления, *золотой горшок* с проросшей из него лилией, полученный в дар студентом Ансельмом, организует волшебный мир цветов в Атлантиде.

Внимание к вещи становится особенно концентрированным в литературе бидермайера, для которого она – знак искомого духовного смысла. Стремление максимально подробно воспроизвести объект описания – одна из тех черт, на основании которых Н.Я. Берковский относит к бидермайеру раннее творчество Гофмана и позднее – Людвига Тика. Герои Штифтера, подчеркивает А.В. Михайлов, «находят границу миров не в самой предельной дали, а рядом с собой» и, «хотя кажется, сущность такого образа-иконы прямо противоположна иконе в православном её понимании, но граница – одна и та же. То..., что труднодоступно для нашего разума совсем близко к нам» [выделение авт. – А.М.; 9, С. 479 – 480]. Углубление смысла за счет ухода «в бездонное прошлое, <где> у предметов и персонажей есть тайные мифологические, архаические прообразы», – важнейшее качество грильпарцеровской драмы для Н.С. Павловой [10, С. 79].

Вещь в системе культуры особенно значима, поскольку напрямую связана с проблемой причинности, с дихотомией причины и следствия. В. Краевский [4], проанализировав логические построения, начиная с Аристотеля, предложил классифицировать концепции причинности в рамках следующих отношений:

- Вещь – причина вещи (Аристотель)
- Вещь – причина события (Аристотель, Фома Аквинский)
- Свойство – причина события (Галилей, Ньютон)
- Свойство – причина свойства (Гоббс, Локк)
- Состояние – причина свойства (Лаплас, современная физика)
- Событие – причина события (Юм, современная философия)

Ю.С. Степанов вслед за Краевским развивает первую модель, выделяя на ее базе два типа причинно-следственных связей. Первый отражает отношения предметов в их целостности: «Концепция, в соответствии с которой одна вещь рассматривается как причина другой вещи, представлена у Аристотеля (Метафизика, кн. V, гл. II): отец – причина ребенка; скульптор – причина скульптуры» [12, С. 5]. Второй базируется на частичности: «Содержимое вещи, материал, из которого она сделана: медь – причина скульптуры, серебро – причина чаши» [12, С. 5].

В более поздних исследованиях «вещь» вытесняется «фактом». Б. Рассел писал: «Все, что имеется во Вселенной, я называю “фактом”. Солнце – факт; переход Цезаря через Рубикон был фактом; если у меня болит зуб, то моя боль есть факт... Факты есть то, что делает утверждение истинным или ложным» [11, С. 171].

Типология использования вещи в современной немецкой драме может быть представлена следующим образом:

1. Вещь, выявляющая скрытые психологические мотивы, процессы, отношения, повороты мысли. Различное отношение к вещи, показывающее разницу позиций или психологических состояний персонажей – традиционный прием отражения конфликта героев для драматургии. Такое значение активно приобретают, например, детали пейзажа и интерьера в пьесе «Экстремалы» Фолькера Шмидта. В ситуации, когда один герой увлечен разведением цветов, а другой неспособен запомнить их название, взаимное пренебрежение становится очевидным, несмотря на дружеский тон общения: «Новый сорт гладиолусов... – Вон те красные штуки» [14, С. 376].

В этой функции активно проявляют себя формы предметов, цвета, ракурсы, на которые обращает внимание автор. В этом случае вещь предстает не во всей своей полноте, а неким разукрупненным свойством, кажущимся герою особенно значимым. Так, мечта о машине Штефана (пьеса «Трюфели» Йенса Розельта) сконцентрировалась в букве «Д» (Deutschland), которую он укрепит на своем капоте. Желтый свитер на фото обнаруживает ложь рекламы: «Этим желтым свитером он пытается что-то в себе компенсировать» [14, С. 369]. Индивидуальным проявлением знаковой функции вещи становится помещение того или иного её свойства в поэтико-метафорический контекст, разукрупняющий конфликт героев до космогонических масштабов. Так «работают» вещи в поэтических ремарках Нино Харатишвили: «Бутылка с колою падает, и жидкость склеивает время в сплошную сладкую массу» [13, С. 313].

Здесь вещь выявляет несовпадение видимого и сущного, театральность происходящего между героями, «жизнь природы как драматическое действие» [6, С. 259].

2. Вещь как источник драматической коллизии, вокруг которой организуется конфликт («Тест» Лукаса Бэрфуса, 2007, «По имени господин» Филиппа Лёле, 2007, «Камень» Мариуса фон Майенбурга, 2008)

Она моделирует происходящее, деформирует поведение героев, заставляет проявляться скрытые мотивы и неразрешимые конфликты. Таким образом историю организовывали дамба во «Всаднике на белом коне» Теодора Шторма, воздушный шар в «Кондоре» Адальберта Штифтера. Не случайно в качестве эпиграфа к пьесе «Дождь в Нойкельне» Пауль Бродовски выбирает фразу из романа Р. Музиля «Человек без свойств» об изменчивости мира, порядка, вещи, формы: «в нетвердом – больше будущего, чем в твердом» [1, С. 22].

Так, тест на отцовство рушит покой Петера Кораха. Вокруг его сомнений разворачивается дискуссия о доверии, истине, честности. Тест – повод переосмыслить семейные ценности. Обнаруженная неправда разрушает жизни и становится причиной смерти и Петера и Симона. Предмет, с одной стороны, выступает сублиматом правды (с точностью 98,99% свидетельствует о свершившемся факте), с другой – абсолютно лжив, и мешает осознать разрушение неизмеряемых величин: любви, связи поколений. Насмешкой над историей Эдипа и очередным перифразом сартровых «Затворников Альтоны» с бунтом слабого сына против всемогущего отца становится «домашняя трагедия» Корахов, вписанная в контекст социального благополучия. Частичность, ущербность семейных отношений подчеркивает эпиграф из Эвклида: «Всякое, равное одному и тому же, равно между собой... Целое же всегда больше части» [2, С. 62]. Предмет, по контрасту с этими отношениями выступает в своей целостности, в единстве смыслов: точности, но бездушности; ничтожности («бумажка»), но всемогущия; разоблачительности, но символичности и неоднозначности.

Камень у Майенбурга – знак связи поколений, знак времени, лживый памятник трусу-отцу, из которого Вита пытается сделать героя и образец для подражания внуки. Он организует сложную связь эпох и времен, каждое из которых дает повод переосмыслить ушедшую историю, воскресить прежних демонов семьи и дома. Постепенно в художественной ткани пьесы возникают еще два предметных знака, несущих смыслы разрушающихся человеческих жизней: шоколад и нацистский значок, который старуха-Вита путает с орденом за заботу о надгробьях. Открывающаяся постепенно правда прямо проистекает из разговоров о вещах, их ценности, памяти, которую они в себе несут, и т.д.

Вещь в этом случае сама по себе, вне своих конкретных свойств и качеств, осмысливается как концентрат смыслов, направляющая поведение персонажа ценность. Она диктует поступки, предопределяет события и поведение героев.

У Ф. Лёле деньги, сверх того, становятся «иконической» вещью: «Когда говорят “большие деньги”, всегда представляешь себе что-то действительно большое... Если купюры действительно крупные, большая сумка не нужна. В этом есть что-то почти философское» [5, С. 109]. С органически присущей им «заместительной» функцией они деформируют жизнь и отчасти убеждения героя, лишают его свободы, провоцируют его тесные отношения с миром, которому прежде не было до Господина никакого дела. Для Господина они – воплощение капиталистического зла, для матери – средство спасения, для Норберта – способ бросить вы-

зов и скандально прославиться и т.д. Они деформируют поведение, ломают человека, разрушают убеждения: «Посмотри на себя. Ты же передо мной пресмыкаешься. Все передо мной пресмыкаются» [5, С. 129]. И единственной альтернативой становится мир сновидчески абстрактный, представленный прямым комментарием в зал от «внутреннего Я» Господина, раздвоенного, лишённого целостности, представленного двумя «лицами»: Он и Она, пытающимися трактовать поступки героев в гуманистическом ключе, «спрессовывающими» время повествования, обобщающими происходящие с героем изменения.

Процесс наполнения вещей символическими смыслами – один из наиболее характерных и показательных процессов современности. В функции символа появляются на страницах новейших драм самые разные предметы: карты и видео в «Царице-лягушке» К. Шпехт, медицинская страховка в «Золотом драконе» Р.Шиммельпфенинга, кредитные карты, радио, лотерейные билеты: «Включайте-ка иногда ближе к вечеру телевизор... у других людей тоже есть проблемы» [15, С. 325] или «Продаешь полис, а на самом деле даришь подтверждение уверенности» [7, С. 158]. Далеко не всегда подобная вещь поднимается до сюжетоорганизующей функции, но она устойчиво обращает на себя внимание принципиальным несоответствием формы и смысла. Если в классической литературе любая вещь несла в себе зерно непознанности в силу осознания человеком своей сопричастности миру, теперь формируется целый пласт наполненных смыслами вещей в силу переформатирования материально-денежных отношений.

3. Вещь-собеседник, основная метафора, двойник героя («Контрабас» Зюскинда, «Protection» Ани Хиллинг и др.). «Музыка <в «Контрабасе»> является импульсом, – пишет А.В. Виншель [3, С. 181], – толчком к развитию действия, зачастую причиной возникновения судьбоносного обстоятельства». Однако очевидно, что причина – не музыка вообще, а контрабас в двух его ипостасях: как вещь и как инструмент.

Выбор инструмента в обеих пьесах предопределяет статус героя как «маленького» человека. Он не предназначен для сольной карьеры, он вписывает исполнителя в структуру оркестра, подобную социальной: иерархизированную, статичную, репрессивную по отношению к личности.

Вещь в этом случае – постоянный спутник героя и причина судьбоносных изменений. Так, в пьесе «Жизнь на площади Рузвельта» Деи Лоэр Мирадор рассказывает историю семьи, оказавшуюся тесно связанной с историей свадебного платья жены: материальные трудности отражаются на нем, когда она отрывает (или пришивает на место) кайму, рождение

сына – результат подарка (броши к этому платью): «Когда мальчик умер, жена пришла в больницу с платьем, перекинутым через руку. Она сидела у постели сына, как теперь сидит у моей. Потом накрыла его холодное тело своим свадебным платьем» [8, С. 147].

В пьесе «Лив Штайн» Нино Харатишвили (2009) изначально таких вещей-двойников главной героини несколько: концертный рояль, который либо сослан в дальнюю комнату, либо появляется в гостиной, халат – знак скорби по погибшему сыну, заменивший артистические наряды Лив. Однако настоящая интрига таится в красной тетради, куда Пигманион-Генри записывал все превращения своей Галатеи-Лоры. Красная тетрадь – способ мертвых говорить с живыми, связующее звено в цепи преемственности поколений, аналогичное скрипке Якоба в грильпарцеровом «Бедном музыканте», которая объединяет погибшего героя с малолетним сыном его бывшей возлюбленной, которому теперь достался инструмент. Красная тетрадь – свидетельство того, как страшно исполнилась мечта Лоры стать близкой к своему кумиру, но и, несмотря ни на что, заботы сына о своих беспутных родителях.

4. Вещь как сигнал, знак отношения, появляющаяся в кульминационной точке, меняющая ситуацию («Protection» Ани Хиллинг – кружка с зайчиком как знак откровения, которое должно либо спугнуть Росса, либо сделать героев ближе, «Дело чести» Лутца Хюбнера – платье, которое надевает Элена как знак своей независимости, конфеты в пьесе Розельта «Трюфели» как знак несостоявшейся любви Петры и Штефана).

Способ мышления нового героя – каталогизирование без осмысления, собирательство без смысловых иерархий, что наглядно отражает Деа Лоэр, когда в кульминации пьесы «Воры» (сцена 13) помещает несколько «каталогов»: «То, чем он питался последнюю неделю:

3 банки густого куриного супа (по 800 нетто),

2 банки кенигсбергских трюфелей (по 400 нетто)...

... все телефонные номера...

... имена близких ему или бывших близкими...» [7, С. 161].

Немало написано по поводу соединения в один благоуханный букет цветов разного времени цветения в романтической литературе (в «Золотом горшке» Гофмана, например), Бёлль во «Франкфуртских лекциях» говорил о том, что современная ему литература обречена описывать «свалку» – то есть беспорядочное нагромождение вещей. В новейшей литературе на место свалки приходит упорядоченный и хорошо организованный каталог абсолютно бессмысленных предметов и знаний. Это даже не каталог Байера или Зюскинда – их герои искали смысл и мечтали о полноте обладания. Теперь это «порядок пустоты».

У Даниэля Калля в «Зарницах» подобный каталог служит свидетельством «опрокидывания мира» в большой мере за счет повторов, организующих композицию. Машины постепенно наделяются человеческими характеристиками. Ощущение мирового заговора механизмов выражается через изменение поведения героинь по отношению к домашней технике в начале и конце пьесы.

Процесс «загромождения» мира вещами становится знаковой тенденцией в современной драме. Герой не просто выражает себя через вещи, он становится собирателем, каталогизатором. Вещи вытесняют собеседника-человека, занимают место антагониста. Они начинают устанавливать свой порядок, свою иерархию ценностей, деформируя мир, наполняя его сюрреалистическими фантазмагориями.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бродовски, П. Дождь в Нойкёльне // ШАГ-4: Новая немецкая драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им И.В. Гёте, 2011. – С. 21 – 48.
2. Бэрфус, Л. Тест // ШАГ-3: Новая немецкая драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им И.В. Гёте, 2008. – С. 59 – 100.
3. Виншель А.В. Экфрасис музыки в современной немецкой литературе (Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана», Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд», П. Зюскинд «Контрабас») // Вестник Тамбовского университета. – Сер. Гуманитарные науки. – 2014, № 9 (137). – С. 181 – 187.
4. Краевский В. Проблема онтологической категории причины и следствия / В. Краевский; пер. с польск. // Закон. Необходимость. Вероятность. – М.: Прогресс, 1967. – С. 291 – 317.
5. Лёле Ф. По имени Господин // ШАГ-4: Новая немецкая драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им И.В. Гёте, 2011. – С.90 – 135.
6. Лошакова Г.А. Прозаические жанры австрийского литературного бидермейера. – Ульяновск: УлГУ, 2014. – 329 с.
7. Лоэр Д. Воры // ШАГ-4: Новая немецкая драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им И.В. Гёте, 2011. – С. 137 – 207.
8. Лоэр Д. Жизнь на площади Рузвельта // ШАГ-3: Новая немецкая драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им И.В. Гёте, 2008. – С. 101 – 161.
9. Михайлов А.В. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 856 с.
10. Павлова Н.С. Грильпарцер и русский символизм // Н.С. Павлова. Природа реальности в австрийской литературе. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – С. 60 – 84.
11. Рассел Б. Человеческое познание: Его сфера и границы. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. – 556 с.
12. Степанов Ю.С. Концепт «причина» и два подхода к концептуальному анализу языка – логический и сублогический // Логический анализ языка. Культурные концепты / Отв. Ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1991. – С. 5–14.

13. Харатишвили Н. Лив Штайн // ШАГ-4: Новая немецкая драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им И.В. Гёте, 2011. – С. 291 – 342.
14. Шмидт Ф. Экстремалы // ШАГ-3: Новая немецкая драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им И.В. Гёте, 2008. – С.365 – 409.
15. Шпехт К. Царица-лягушка // Современные немецкие пьесы. – СПб.: Стройиздат, 2000. – С. 306 – 339.

Е.М. Шастина (Елабуга)

«ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ» ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА

Имя современного писателя Даниэля Кельмана (род. 1975), представителя так называемой «новой волны» в западноевропейской литературе, достаточно хорошо известно не только в немецкоязычном литературном пространстве, но и за его пределами. У российского читателя также была возможность в переводах познакомиться с его наиболее известными романами: «Магия Берхольма» («Beerholms Vorstellung», 1997, рус.перевод 2003), «Время Малера» («Mahlers Zeit», 1999, рус. перевод 2004), «Последний предел» («Der fernste Ort», 2001, рус. перевод 2004), «Я и Камински» («Ich und Kaminski», 2003, рус. перевод 2004), «Измеряя мир» («Die Vermessung der Welt», 2005, рус. перевод 2009).

Именитый немецкий литературный критик М.Райх-Раницки назвал три причины ошеломляющего успеха молодого автора: во-первых, Даниэль Кельман – прекрасный рассказчик, во-вторых, он чрезвычайно умен, в-третьих, обладает незаурядной фантазией, из всего этого и складывается талант («Drei Umstände haben seinen Erfolg ermöglicht. Er kann erzählen, und zwar vorzüglich, er ist intelligent, und zwar außerordentlich, er hat Phantasie, und zwar eine ungewöhnliche. Und das Geheimnis seines Erfolgs? Das gibt es in der Tat, und es heißt: Talent») [10].

Творчество Даниэля Кельмана вызывает интерес у литературоведов и критиков, о молодом авторе много пишут за рубежом и в нашей стране, ученые исследуют особенности его поэтики в контексте современной австрийской литературы рубежа веков [2, 6], отмечают прослеживающуюся преемственность литературных традиций Германии и Австрии [3], указывают на полижанровость его романов [4] и т.д. Романы Д.Кельмана успешно экранизируются, писатель охотно дает интервью журналистам и литературоведам, пишет эссе, выступает с лекциями перед студентами, участвует в рекламных акциях своих новых книг. Даниэль Кельман не стремится провозглашать себя «обитателем башни из слоновой кости»,

как когда-то заявил о себе Петер Хандке, напротив, он хочет быть в полной мере прочитан и понят своими современниками.

Современная австрийская литература, представителем которой Даниэль Кельман, несомненно, является, с одной стороны, не перестает демонстрировать стремление сохранить свою национальную идентичность, с другой стороны, эволюционирует в контексте объединенной Европы. В этом смысле Даниэль Кельман – в первых рядах авторов, неотягощенных проблемами «непреодоленного прошлого». Поколение писателей 90-годов и рубежа веков живёт в настоящем, они не отказываются от исторического материала, напротив, он становится своеобразным «резервуаром», из которого художник черпает вдохновение.

По мнению А.В. Белобратова, Кельман – один из так называемых «новых рассказчиков», которые руководствуются формулой «доходчивого повествования», для них «писательство предстает не как творческая задача, осложненная внутренней конфликтной ситуацией автора, занимающего по отношению к миру «трудную» позицию, а все в большей степени осмысляется как профессиональное умение увлечь и развлечь читателя» [1, С.537]. В этом смысле, Кельман – профессионал, который умеет выстроить диалог с современным читателем.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы привлечь внимание к «театральному опыту» Даниэля Кельмана, эта грань его творчества до сих не попадала в поле зрения отечественных исследователей, новая ипостась романиста представляется актуальной, поскольку дополняет наши представления о современном австрийском театре, который на протяжении XX века «словно Протей, изменял свой облик, равно как и драма, пережившая множество метаморфоз и представляющая с театром единый художественный универсум. Зная камерность и «тотальное» расширение своих границ, классическую строгость и буффонаду, иллюзию и её разрушение, театр сумел сохранить лучшие традиции и в то же время выступить активным участником самых смелых экспериментов» [5, С.280].

В «послужном списке» Даниэля Кельмана не так много произведений, специально написанных для театра, при этом его нельзя назвать новичком в театральном искусстве. Внук писателя-экспрессиониста – Эдуарда Кельмана, сын актрисы Дагмар Меттлер и режиссера Михаэля Кельмана, он с детства был посвящен в мир литературы и театра. Кроме того, Даниэль Кельман известен в театральном мире как переводчик, он перевел на немецкий язык пьесу известного английского драматурга и сценариста Кристофера Хэмптона (Christopher Hampton's Stück «Eine dunkle Begierde», 2014).

В течение последних десяти лет Даниэль Кельман неоднократно предпринимал попытки «адаптировать» собственный литературный материал для театра. В сентябре 2008 года на сцене частного театра Вены «Салон 5» (ein privates Theater in der Fünfhausgasse im 15. Wiener Gemeindebezirk) была осуществлена постановка по мотивам романа «Я и Камински» (реж. Anna Maria Krassnigg), в это же время государственный театр Брауншвейга (das Staatstheater Braunschweig) представил театральную версию романа «Измеряя мир» (реж. Dirk Engler). Год спустя, в рамках фестиваля, посвященного современному драматическому искусству (ZORN! – Dramatisches Erzählen Heute), состоялся премьерный показ театральной версии рассказа («Töten», реж. Benedikt Haubrich). На фестивале в Райхенау в 2010 году (Festspiele Reichenau) сценическое воплощение получил роман Кельмана «Слава» («Ruhm», реж. Anna Maria Krassnigg).

В рамках фестиваля в Зальцбурге в 2011 году Кельман познакомил зрителей с пьесой «Привидения в Принстоне» («Geister in Princeton»). Планируемая постановка пьесы (реж. Matthias Hartmann) была отложена на неопределенный срок, поскольку двумя годами раньше (2009) в речи по случаю открытия очередного театрального фестиваля в Зальцбурге Кельман выступил с резкой критикой современного немецкоязычного театра (das deutschsprachige Regietheater), в котором властвует режиссер, подчиняя собственной эстетике литературный материал. Он говорил о своем отце, режиссере Михаэле Кельмане – противнике «режиссерского театра», который в последние годы жизни оказался в забвении (умер в 2005 году), поскольку оставался верен своему принципу: режиссер – «слуга автора» (Diener des Autors) [9, S. 182]. Эпатажное выступление Даниэля Кельмана вызвало неоднозначную реакцию, в итоге пополнились ряды как сторонников, так и противников молодого автора. По мнению последних, разговор о «режиссерском театре» беспредметен, поскольку упрекать режиссера в том, что его театральное новаторство вредит искусству, что за маской авангардизма скрыт китч и бесталанность, можно лишь в каждом конкретном случае. В итоге, критики сочли заявление амбициозного автора очередной пиар-кампанией.

Лишь в сентябре 2011 года пьеса о великом математике Курте Гёделе (Kurt Gödel) и физике Альберте Эйнштейне впервые была поставлена в театре Граца (реж. Anna Badora). События пьесы разворачиваются в 50-е годы в Принстоне. Увлеченность автора «исторической» и «научной» тематикой очевидна, интертекстуальное прочтение позволяет высветить определенный ассоциативный ряд, который связан с романами «Время Малера» и «Измеряя мир». В частности, математик Курт Гёдель балан-

сирует между гениальностью и безумием, подобно тому, как ведет себя Давид Малер в романе «Время Малера». В романе «Измеряя мир» также протагонистами выступают известные в мире науки личности – математик и астроном Карл Фридрих Гаусс и знаменитый исследователь Земли, географ Александр фон Гумбольдт. Пьеса, в которой, пересекаясь, фигурируют две исторические личности – К. Гёдель и А. Эйнштейн, в целом получила положительную оценку критиков [7], в итоге ее автор был удостоен престижной театральной премии, носящей имя известного австрийского драматурга, актера и театрального деятеля Йоганна Непокуа Нестроя (1801-1862).

Австрийский ученый К. Гёдель (1906-1978), эмигрировавший во времена нацизма в Америку, работал в Институте перспективных исследований в Принстонском университете. На сцене в ретроспекции показана вся жизнь математика, безумство его гения. Отправным моментом является день погребения Г.Гёделя, далее – шаг за шагом – детство, молодые годы, паранойя, превратившая его жизнь и жизнь близких ему людей, в первую очередь, жены Адель Поркерт, в сущий ад. Режиссер постановки Анна Бадора делает акцент не на физическом самоуничтожении личности (Гёдель параноидально боялся быть отравленным и поэтому изнурял себя голодом), для режиссера важно было донести до зрителя, как рушится мир Геделя. Это сюрреалистический танец смерти, отдельные сцены ассоциируются с Носферату – Симфонией ужаса. На сцене возникают Альберт Эйнштейн и Курт Гёдель, которые, подобно привидениям, бродят по университетскому кампусу. Боязнь пустоты (*Horror Vacui*) – излюбленная тема Кельмана – становится роком в судьбе многих героев романов писателя. Курт Гёдель также не является исключением.

В 2012 году в венском театре (Theater in der Josefstadt, реж. Herbert Föttinger) состоялась премьерная постановка второй пьесы Даниэля Кельмана «Ментор» («Der Mentor»), в которой речь идет о вечных проблемах – конфликте поколений, об амбициях и тщеславии (*Zusammenprall von Alter und Jugend, von Ehrgeiz und Arriviertheit*) [12], а также о деньгах и чести. Суждение о том, что эта пьеса написана «на злобу дня», вряд ли уместно, заблуждением является сама установка, что театр призван отражать действительную реальность, – к такому выводу приходит П. Штольценберг в эссе, посвященном современному театру (<...> eine Täuschung, die nahe liegt, aber eine Täuschung. Schiller, Kleist, Brecht, Peter Weiss, Bernhard, Tabori, Strauss und schließlich Jelinek, Schimmelpfennig und Pollesch – je besser wir die Welt kennen, umso deutlicher wird, wie unabbildbar sie ist: die Realität) [11].

Известный писатель Бенъямин Рубин за денежное вознаграждение берется в течение недели выполнить функции литературного наставника начинающего автора – Мартина Вегнера, уже первое появление которого на сцене с молодой супругой делает зримой проблему любовного треугольника. Писатели ведут долгие разговоры о назначении художника. Слава Рубина – в далеком прошлом, ему, «автору одного произведения», не удалось в течение долгой писательской карьеры повторить успех своей первой книги. В то время как Мартин Вегнер отмечен вниманием критиков, по их мнению, не всегда положительным, он «голос поколения». Вегнер находится в поиске собственного стиля, поэтому «пишет так, как хочет». Материальная сторона семейной жизни практически полностью зависит от его супруги. Она мало верит в «многообещающего» мужа, её скепсис еще более усиливается в присутствии «гения прошлого», кумира её юности.

Сюжет пьесы в определенном смысле созвучен чеховской «Чайке»: можно соотнести Рубина и Тригорина, Вегнера и Треплева, супругу молодого автора и Нину Заречную. При этом кельмановское «трио» более прагматично, в основе их взаимоотношений нет чеховского драматического подтекста. Литературный успех Рубина, как и Тригорина, – в прошлом. Чеховскому герою нет и сорока лет, но он уже утомлен своей «дикой» жизнью, он считает, что в литературе «всем хватает места» – и старым, и новым писателям. Любовь Нины Заречной, казалось бы, перевернула его жизнь, вызвала желание жить и любить. Рубин пытается сохранить свое «писательское лицо», он готов стать наставником, готов учить других, причем не бескорыстно. Он правильно выстраивает стратегию, критика начинающего автора в присутствии его жены кажется продуманным маневром. Вегнер, как и Треплев, борется за новые формы в искусстве, пытается отстоять право на собственный литературный почерк. Нина Заречная и кельмановская героиня далеки друг от друга – и в помыслах, и в поступках. Любовь Нины Заречной к Тригोरину – чувство цельное, настоящее, чего нельзя сказать об отношениях Рубина и жены его подопечного. Рубин в очередной раз самоутверждается, ему нужны победы, молодая супруга готова к адюльтеру, чтобы досадить мужу, чтобы продемонстрировать свою независимость, в её искреннюю любовь трудно поверить. По мнению критиков, венская премьера «Ментора» подтвердила, что автор знает, как нужно развлечь публику, в его пьесе много шуток, мало сатиры, при этом ей явно недостает глубокого смысла (Die Wiener Uraufführung von «Der Mentor» bewies immerhin, dass Kehlmann durchaus zu unterhalten vermag: mit viel Scherz, wenig Satire und kaum angedeuteter tieferer Bedeutung) [12].

Театральный опыт Даниэля Кельмана представлен в настоящей работе в качестве «театрального эксперимента», это лишь означает, что автор пробует себя в ином жанре. По сути же, в его пьесах нет эксперимента, если под этим понимать поиск нового театрального языка, новой театральной эстетики. Молодой романист идёт проторенным путем, но при этом умело вплетает в сюжетную линию точку зрения философиствующего современника. Нельзя в этой связи не согласиться с мнением А.А. Стрельниковой, «театру Австрии удалось избежать печальной участи превращения в музей, в национальный экспонат и остаться молодым, живым феноменом австрийской культуры, быть может, наиболее ярким свидетельством её самобытности, укорененной в страсти к Игре и Творчеству» [5, С.281]. Театральный опыт Даниэля Кельмана яркое тому подтверждение.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Белобратов А.В. Австрийская литература на исходе XX века. Вместо заключения // История австрийской литературы XX века. – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. Т.II. 1945-2000. – С. 517-544.
2. Казакова Ю.К. Творчество Даниэля Кельмана в контексте немецкоязычной литературы конца XX – начала XXI в.: автореферат диссертации ... к.ф.н. – Казань, 2016. – 22 с.
3. Карабегова Е.В. Мотив погребя в контексте романа Даниэля Кельмана «Измерение мира» и его генеалогия // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Одиннадцатых Андреевских чтений / Под редакцией Н.Т. Пахсарьян. – М.: Экон-информ, 2013.– С. 116-131.
4. Пестерев В. А. Полижанровость романа Даниэля Кельмана «Измеряя мир» // Русская германистика: Ежегодник российского союза германистов. Т.10. –М.: Языки славянской культуры.– 2013. –С 188-195.
5. Стрельникова А.А. Послевоенная драма // История австрийской литературы XX века. Т.II. 1945-2000. – М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. – С. 256-283.
6. Шастина Е.М. Даниэль Кельман: проблемы поэтики // Диалог культур – культура диалог: материалы международной научно-практической конференции / под. Ред. Л.Н. Ваулиной.– Кострома; Дармштадт; Минск; Познань; Ванадзор: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2012. – С. 364-368.
7. Geister in Princeton von Daniel Kehlmann. Artikel zur Uraufführung auf der Website des Schauspielhauses Graz (o. D.). Abgerufen am 23. September 2011. URL.: <http://www.schauspielhaus-graz.com/play-detail/geister-in-princeton-ua> [Дата обращения: 17.11.2016].
8. Höbel W. Die Zerfetzung der Welt // Der Spiegel. 39/2011. URL.:<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-80652425.html> [Дата обращения: 5.11.2016].

9. Kehlmann D. Lob. Über Literatur. – 2. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 2010. – 192 S.

10. Reich-Ranicki M. Fragen Sie Reich-Ranicki. Was ist das Geheimnis von Kehlmanns Erfolg? Frankfurter Allgemeine Zeitung. 26.1.2009. URL.: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fragen-sie-reich-ranicki-was-ist-dasgeheimnis-von-kehlmanns-erfolg-1750956.html> [Дата обращения: 5.11.2016].

11. Stoltzenberg P. Essay zum zeitgenössischen Theater. Das Drama der Dramatiker. Warum das Theater keine Autoren mehr hat – und die Stücke immer kleiner werden. URL.: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/essay-zum-zeitgenoessischen-theater-das-drama-der-dramatiker/13058626.html> [Дата обращения: 5.11.2016].

12. Theater in der Josefstadt. Der Mentor. Uraufführung. 23.10.2012. URL.: <http://www.josefstadt.org/Theater/Stuecke/Josefstadt/dermentor.html> [Дата обращения: 5.11.2016].

А.Р. Лисенко (Казань)

ТЕМА ОДИНОЧЕСТВА В ПЬЕСЕ Н.-М. ШТОКМАННА «КОРАБЛЬ НЕ ПРИДЕТ»

Среди многообразия тем и конфликтов новейшей драматургии значительное место занимает проблема самоидентификации, следствием которой становится одиночество человека. В современном мире ключевым стало понятие глобализации. Исчезают границы между странами и культурами, нарушается личное пространство человека. В считанные секунды мы можем получить любую интересующую нас информацию, включая личные данные других людей. С одной стороны, отношения между людьми становятся более открытыми, появляется больше возможностей для самореализации. С другой стороны, подобная «свобода» создаёт ощущение недовольства жизнью. Порой общество предъявляет слишком высокие требования, и чтобы соответствовать им, приходится отказываться от своего «я», что, безусловно, может травмировать личность. Кроме того, стремительное развитие мира влечет за собой ощущение незащитности и неспособности подстроиться под новые условия жизни. Возникает парадоксальная ситуация: среди огромного количества людей и большого количества возможностей для установления межличностных контактов, человек чувствует себя одиноким, как никогда раньше. Исследователь И.Ю. Манакова так описывает эту ситуацию: «В глобализирующемся обществе расширение границ, разрушение коммуникативных барьеров, стирание привычных схем существования и трансформация социальных

систем приводят к тому, что у человека изменяется прежнее жизненное пространство, а, следовательно, трансформируется модель интерпретации как собственного существования, так и мира в целом. Человек все более замыкается в обезличенном пространстве объектов, выполняющих определенные функции, но не наделяющих смыслом окружающую действительность. Свобода, к которой стремилось общество, сегодня реализована во всеобъемлющем праве человека на все» [3, С.89]. Жизненное пространство разрастается, его границы размываются. Но поиск собственной индивидуальности ввиду отсутствия четких ориентиров становится невероятно сложной задачей. Зачастую результатом поиска себя становится отдаление от других людей, каждый живет сам по себе, что и приводит к одиночеству.

Тема одиночества интересовала человечество с давних времен. Однако сегодня ей уделяется особое внимание в философии, социологии, психологии. Исследователи называют это явление «социальным бедствием», «опасной болезнью» [4, С. 47]. Безусловно, эту тему не обошла стороной и современная драматургия, остро реагирующая на происходящее в реальной действительности.

В настоящей статье мы рассмотрим один из аспектов одиночества, представленных в современной немецкой драматургии, на примере пьесы молодого драматурга Ниса-Момме Штокманна «Корабль не придёт» (Kein Schiff wird kommen, 2010).

Пьеса Н.-М.Штокманна (род. 1981) впервые была поставлена в 2010 году. В ней речь идет о жизни современного писателя, работающего по заказу своего работодателя, пишущего не о том, что интересно ему, а в соответствии с условиями рынка. По словам Р.Должанского, пьеса даёт «беспощадный и отчаянный самоанализ представителя очередного «потерянного поколения» на фоне размышлений о судьбе всей страны» [1, С. 13]. Напряжённый эмоциональный фон пьесы усиливается драматическими взаимоотношениями отца и сына, которые, осмысляя историю страны, пытаются найти своё место в ней и наладить собственные отношения.

Драма носит эпический характер и представляет собой рассказ молодого писателя, записанный на диктофон, о создании им пьесы, текст которой включён в драму. В пьесе угадывается автобиографический мотив. Молодой автор получает заказ от театра, в котором он работает, написать пьесу «на злобу дня» – о падении Берлинской стены, в честь 20-летнего юбилея этого события. Безымянному писателю нет никакого дела до событий тех лет. О существовании Стены он узнал только в средней школе,

о её значении для страны и людей никогда не задумывался. Он – представитель поколения, далёкого от политики и истории. Для него Стена – это лишь «тема для показухи», падение Стены – «это демагогическое упрощение множества вещей» [6, С. 469], которое «задолбало всю Германию» [там же, С. 439]. Жизнь молодого писателя представляет собой набор ежедневно повторяющихся бессмысленных действий: выкурить сигарету / поиграть в онлайн игры / выпить пива по скайпу, весь его «дневной запас энергии» уходит на сушку волос [там же, С. 448]. Свою жизнь он описывает короткими фразами, односложными предложениями, что ещё больше подчёркивает бессмысленность его существования.

Задание, полученное писателем от театра, оказывается для героя пьесы очень сложным. Масштаб, который хотели бы увидеть в заказанной пьесе издатели, ассоциируется в его воображении с Хайдеггером и Гитлером, которые «в преисподней режутся в карты с Ницше» [там же, С. 434], а на деле он описывает в своих драмах скандальные ситуации, ставшие в последнее время банальными, то, «что люди хотят услышать» [там же, С. 433]. При этом он испытывает определённую гордость от осознания того, что он писатель. Он называет себя «птицей высокого полёта», потому что живёт и работает в Берлине [там же, С. 448]. В творчестве он видит своё призвание, способ улучшить мир, хотя на деле просто идёт на поводу у зрителя и рынка. Он противопоставляет себя своим родственникам, обывателям, чей мир – «это серванты, цветы в горшках и нежно-розовые занавески» [там же, С. 432]. В то же время он признаётся, что испытывает страх перед этими людьми, «как любой писатель боится повседневности» [там же, С. 432], хотя именно в повседневности кроется правда. Не случайно в одном из диалогов с издателем он упоминает Ибсена, который отражает в судьбах отдельных семей «большие темы».

Чтобы собрать материал для новой пьесы, писатель отправляется к своему отцу на остров Фёр, на север Германии. Пространные разговоры с отцом о прошлом, записанные на диктофон, не помогают быстрому написанию документальной пьесы. Встреча с прошлым приводит к внутреннему конфликту персонажа, вызывая в нём творческий и жизненный кризис.

Автор одного из исследований, посвященных философско-антропологическому осмыслению проблемы одиночества, выделяет два наиболее ярких его проявления: «одиночество гения и одиночество тирана». «Для гения одиночество, – пишет Т.Р. Рашидова, – необходимое условие наиболее полной реализации способностей. Зачастую он одинок среди окружающих, а его референтная группа, избирательно включая не-

многих современников, открыта для ему подобных в прошлом и будущем. В то же время, никто из людей так не един с человечеством, как гений, – благодаря своим творениям» [5, С.8]. Герой Штокманна, человек творчества, безусловно, одинок. Но гением его назвать сложно. Он скорее один из многих писателей, живущих в современных условиях рынка, оценить его художественную одаренность не представляется возможным.

Вообще, описанная Штокманном ситуация довольна типична для современной театральной Германии. Количество новых драм постоянно растёт, они публикуются в многочисленных театральных издательствах (их в Германии около 30). Правда, для некоторых из них день премьеры становится последним днём жизни в театре. К.Дюрр объясняет это тем, что премьерный показ пьесы гарантирует интерес со стороны средств массовой информации, обеспечивающий рекламу, финансовая сторона является сегодня как никогда важной для театров, поскольку они испытывают постоянную нехватку денежных средств [2, С.9]. Кроме того, сложно сразу оценить художественную значимость пьесы, поскольку авторы зачастую пишут по заказу театра на определённую тему, творческий процесс оказывается подчинённым условиям рынка. «Пьесы осознанно производятся как потребительские товары, без претензий на длительное литературное и культурное воздействие. Эта предпосылка изменяет условия для критики и оценки отдельных произведений. Делать прогнозы об их значимости и долговечности представляется как никогда сложным», – так характеризует рыночный фактор современной драматургии Ю.Шрёдер [7, С. 1110].

Одинокость героя Штокманна подчеркнута на разных уровнях текста. Он живет один, с неохотой посещает своих родственников, у него нет друзей, с которыми можно бы было общаться в реальности, разве что «выпить пива по скайпу». Одинокость вызывает в нем его внутренняя несвобода, зависимость от своей известности как писателя и материального достатка.

«Ты думаешь, я хочу так жить? Разумеется – я хочу быть Хантером С. Томпсоном. И Вернером Швабом тоже хочу. Но не могу, так нельзя. Мне не дают.

Я только собираю коллаж из готовых манер игры и образов мысли, из стилей и форм.

Я человек с тысячько свойств. С тысячько!

И как раз потому, что все во мне сходится, сам я – ничто. Ведь единственно важное и честное, что тебе остается в этом никчемном мире непререкаемого и всеобъемлющего плюрализма, – это ты сам.

А может, даже этого у тебя нет» [6, С. 445].

Текст пьесы практически лишен диалогов, поскольку, как уже было сказано, представляет собой записи, сделанные на диктофон, в основном, это монологически изложенные мысли героя. Все его высказывания переполнены местоимением «я», глаголами в форме первого лица. Это также подчеркивает одиночество персонажа. И если в начале пьесы он нарциссически наслаждается собой, ищет подтверждения своей творческой ценности в признании публики, то постепенно это наслаждение перерастает во внутренний разлад, неприятие собственной личности.

Символом одиночества становится и остров Фёр, на котором происходит часть действия пьесы. Остров связан с материком только редко ходящим паромом. Но само название пьесы подчеркивает призрачность этой единственной связи: «Корабль не придет». Вероятно, именно здесь следует искать первопричину одиночества героя: в раннем детстве он потерял свою мать. Воспоминания о ней, ее последних страшных днях, были намеренно стерты из его памяти.

Разговоры с отцом о прошлом, о доме, где он провёл детство и где умерла его мать, заставляют его вернуться к событиям двадцатилетней давности, и он перестаёт понимать, что в нём осталось настоящего, не вычитанного из чужих книг, а пережитого и прочувствованного. Мотив забывания становится, наряду с мотивом времени, ведущим в пьесе. Он появляется уже в прологе, когда писатель признаётся, что «забыл массу важных вещей», когда он забывает навестить свою бабушку, забывает эпизоды своего детства. Мать заболевает болезнью Альцгеймера, что значит «всё, забудь» [6, С. 464], и именно это воспоминание становится для героя наиболее тяжёлым, избавляясь от него, он забыл всё остальное.

Он не любит свой дом, не любит навещать отца, который кажется ему скучным и отставшим от жизни. Дом для него – это «грязное болото» [там же, С. 430], где живет «кучка ничтожеств» [там же, С. 432]. Философ Мартин Бубер говорил в середине XX века о «невиданном по своим масштабам слиянии социальной и космической бездомности, миро – и жизнебоязни в жизнеощущении беспримерного одиночества» [цит. по: 3, С. 87]. «Ощущение бездомности, о котором писал Бубер, весьма актуально сегодня. Постсовременность с полным правом может быть ярким примером эпохи бездомности, описанной философом. ...«Я» утрачивает точку опоры» [3, С. 88]. Примером такой бездомности может послужить и внутреннее состояние героя Штокманна.

Разрушая связь с прошлым, со своим домом и близкими, герой пьесы становится одинок. Его одиночество усиливает творческий кризис. Неспособность написать пьесу о падении Стены вызывает в нем сомнения в

себе как в писателе, а также размышления о роли писателя. Он понимает: «Все, кто создаёт нашу культуру, я имею в виду элиту, тех, кто на самом верху, ... – это кучка равнодушных, эмоционально отупевших, социально извращённых невротиков, у которых у самих не найдётся ни единой слезинки, ни единой улыбки по поводу того, о чём они сами же рассказывают. Проблема, собственно, в том, что творчество стало для них рутинной. Они сами чувствовать неспособны ...» [6, С. 470]. И если раньше он сам относил себя к подобной «элите», то теперь словно порывает с ней, используя местоимение «они». Он больше не боится повседневности, в чём обвинял его отец в начале пьесы, он признаётся в своей способности любить. Заказную пьесу о падении Стены он не публикует.

Однако он пишет другую пьесу, настоящую, не по заказу театра. Разговоры с отцом, столь тяжелые для него, позволяют ему открыться воспоминаниям. Пьеса героя представлена в драме Штокманна в форме текста в тексте. Она о смерти его матери и единении с отцом. Образ матери становится неким символом памяти, вселенского знания. Теряющая от болезни Альцгеймера память и рассудок мать говорит своему пятилетнему сыну о том, как важно оставаться человеком, продолжать чувствовать и помнить: «... люди скупы, немые и замкнуты. ... Всё начинается в тебе. Ты сама это порождаешь. Это есть ты. Это есть ты. Безумие. Понимаешь. Всё знать. Это есть ты. Ты делаешь этот мир невыносимым. И всё от тебя чего-то хочет. ТЫ. Ты есть храм... и плоть, и разум. Ты отличаешься от всего остального. ... И всё имеет последствия в нашей настоящей жизни, и назад возврата нет» [6, С. 465]. Таким образом, позиция отстранения её сына оказывается тупиковой. Как бы он ни старался остаться в стороне, ему это не удаётся. Пьеса молодого автора заканчивается единением с отцом:

***Отец.** Сынок, твоя мама умерла.*

***Сын.** Впервые за всю нашу жизнь нас ничто не разделяло. И я почувствовал: приходит новое время. И новая свобода [6, С. 467 – 468].*

Итак, написав пьесу о себе, матери и отце, озвучив связывающие их трагические воспоминания, герой Штокманна по-новому начинает смотреть на свою жизнь. Ему удастся частично преодолеть одиночество, обретя единение с отцом. Тем не менее, личностный кризис остается неразрешённым. Ожившие воспоминания заставили его по-новому взглянуть на свою жизнь, ещё раз осознать её никчёмность. Пусть теперь он не тратит бессмысленно время на пустые развлечения и его существование не подчинено одной цели – извлечению прибыли. Он снова и снова вспоминает «липу, водяную черепаху, кушетку и безымянную рыжую кошку»,

образы детства, ассоциирующиеся у него с матерью, и видит вокруг себя только беспросветную серость. Он винит себя в том, что многое не сказал отцу, что не обнял его и не похлопал по плечу. Он заглядывает в себя и видит внутри пустоту. Он испытывает страдания, близкие страданиям его матери: «С меня хватит, я сыт по горло. Я стою у воды. Надо мной светятся звёзды. Это чистая насмешка. Вся эта надежда и свобода» [6, С. 474].

В финале герой перенимает душевные страдания своей матери и остаётся в итоге один на один с собой. Возможно, его состояние является уже не только одиночеством, но и уединением, поскольку он научился видеть историю, «своё гигантское серое прошлое», а вместе с тем видеть себя. Но это видение открывает ему глаза на окружающий его мир, который больше ему не интересен: «А кроме этого я ничего не вижу» [6, С. 474]. Финальная реплика отражает пессимистическое восприятие мира, свойственное большинству современных драматургов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Должанский Р. В поиске диалога // Шаг 4. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2011. – С. 12 – 14.
2. Дюрр К. Новые театральные тексты // ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005. – С. 8 – 11.
3. Манакова И.Ю. Проблема одиночества в современном обществе // Вестник ВГУ. Серия: Философия. – 2013. – №2. – С. 86-91.
4. Пузанова Ж.В. Философия одиночества и одиночество философа // Вестник РУДН, серия Социология. – 2003. – №4-5. – С. 47-58.
5. Рашидова Т.Р. Одиночество человека: философско-антропологическое осмысление проблемы: автореф. дис. ... канд. философ.наук: 09.00.13. – Москва, 2012. – 19 с.
6. Штокманн Н.-М. Корабль не придет // ШАГ 4: Новая немецкоязычная драматургия. На русском языке. – М: Немецкий культурный центр им. Гете; ОГИ, 2011. – С. 423 – 474.
7. Schröder J. „Postdramatisches Theater“ oder „Neuer Realismus“? Drama und Theater der neunziger Jahre // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. – München: Verlag C.H.Beck, 2006, S. 1080-1120.

СИСТЕМА МОТИВОВ В ПЬЕСЕ Л. ХЮБНЕРА «CREEPS»

Лутц Хюбнер принадлежит к числу современных европейских драматургов, чье творчество представляет немецкую драму рубежа XX-XXI вв. За двадцать лет литературной деятельности Хюбнер написал около сорока пьес, по которым были поставлены спектакли в Европе, России, США и т.д. Демонстрируя в своих произведениях «постепенный отход от «постдраматического искусства» [5, С.3], Хюбнер строит повествование вокруг острого социального конфликта, который реализуется посредством «столкновения различных ценностных систем, различных моделей поведения и традиций» [11, С.112]. В этих условиях Л. Хюбнер намеренно избегает «упрощенного указания на виновных» [2, С.10] и излишнего дидактизма, даёт читателю возможность сделать собственные выводы из представленной ситуации.

Подобно текстам других современных немецких драматургов (Й. Розельт «Трюфели», Д. Добро «Леголэнд», Т. Вальзер «Бродячие шлохи», Д. Штоккер «Куриная слепота»), пьесы Л. Хюбнера посвящены проблемам подрастающего поколения, вопросу «отсутствия общего языка, неспособности выразить чувства, разрыва с поколением родителей» [11, С.111]. Данная тема рассматривается в таких драмах как «Сердце боксёра» (*Das Herz eines Boxers*, 1996), «С Днем рождения!» (*Alles Gute*, 1998), «Creeps» (2000), «Winner & Loser» (2002), «Nellie Goodbye» (2003), «Дело чести» (*Ehrensache*, 2005).

Основным путем изучения творчества Хюбнера нами выбран анализ мотивной системы его пьес, поскольку такой подход позволяет исследовать не только сознательно заложенные автором, но и «отсутствовавшие в первоначальном замысле, <...> быть может, вообще не осознанные автором» смыслы [4, С.32]. В существующих концепциях А.Н. Веселовского, А.Л. Бема, Б.Н. Путилова, Б.В. Томашевского, Р. Фаулера, В.Е. Хализева мотив трактуется либо как простейшая, неделимая событийная единица повествования, лежащая в основе сюжета [3, С.301], либо как проблемно-тематическая единица, отражающая идеологию произведения [6, С.149]. Мотив понимается как повторяющийся и развивающийся сюжетообразующий или сюжетонаполняющий компонент, обладающий повышенной семантической насыщенностью [12, С.172], выявляющий идею и ценностную систему художественного произведения.

Мотив, который воспринимается как часть более общего целого, является залогом продуктивности при анализе текста. Б.Н. Путилов 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» [9, С.149]. Таким образом, мотивы, часто выступающие в связках друг с другом, «программируют» сюжет, определяют перспективу событийного развития действия. Н.Э. Сейбель развивает эту мысль: «В совокупности элементов мотив синтезирует логический, образный и эмоциональный смыслы, представляя их в нерасторжимом единстве. При этом динамичность внутренней структуры мотива может способствовать "перетеканию" одного мотива в другой, взаимодействию и синтезированию их смыслов как внутри текста, так и вне его» [10, С.36]. При таком подходе любой текст воспринимается как *система мотивов*, т.е. комплекс сюжетообразующих или сюжетонаполняющих мотивов, отражающий темы и проблемы, заявленные автором в художественном произведении или характерные для его творчества в целом.

Пьеса «Creeps» была написана в 2000 году и впервые поставлена в «Дойчес Шаушпильхаус» в Гамбурге. В центре истории оказываются три несовершеннолетние девушки, приехавшие из разных уголков Германии для участия в кастинге на место ведущей новой молодежной музыкальной программы. В соответствии с традициями современной немецкой драмы, где «названия самих пьес неизменно являются важной формой проявления авторского сознания» [14, С.52], примечателен заголовок пьесы: «a creep» в переводе с английского «слизняк, ползающий». Использование слова во множественном числе (creeps) отсылает читателя к главным персонажам, молодым девушкам, готовым отказаться от гордости и перешагнуть через мораль, стыд, нравственные принципы в стремлении к победе в кастинге. В то же время «Creeps» – это и название телепередачи, для которой продюсеры ищут ведущего. Выбранное название подчеркивает «скользкую» и отвратительную природу шоу-бизнеса, демонстрирует читателю закулисную грязь, с которой придется столкнуться персонажам в процессе кастинга и по ту сторону экрана. Цитата из одноименной песни рок-группы Radiohead («I don't belong here» – «Мне здесь не место»), использованная в качестве одного из эпиграфов к пьесе, адресует к строкам припева, не указанным драматургом, но все же скрыто присутствующим в культурной памяти читателя, интересующегося современной рок-музыкой: «But I'm a creep, I'm a weirdo / What the hell am I doing here?» («Я всего лишь слизняк, я человек со странностями»).

ми / Что, черт возьми, я делаю здесь?»). Подобный выбор заглавия соответствует традиции классической немецкой литературы, где герои могут соотноситься с насекомыми и пресмыкающимися (к примеру, Фридрих Шиллер в драме «Коварство и любовь» наделяет секретаря президента «говорящей» фамилией – Вурм с немецкого переводится как «червяк», а в повести Франца Кафки «Превращение» Грегор Замза и вовсе становится насекомым). Таким образом, для Хюбнера слизняк – это человек со странностями, слабый, растаптываемый системой, бесхребетный, не способный защитить себя и собственную честь.

Персонажи ближе к финалу пьесы задаются тем же вопросом, что и герой песни группы Radiohead. Несмотря на попытку бунта и стремление противостоять руководству программы, они терпят моральное поражение. Персонажи драмы Хюбнера оказываются жертвами собственной глупости и неопытности и используются создателями шоу в качестве инструмента для достижения целей. Героини унижены, оскорблены, но сложившаяся ситуация стала важным уроком для каждой из них.

Ключевым в пьесе становится актуализированный и осовремененный *мотив столкновения героя со злом*. В архетипической парадигме он реализовывался как мотив «противостояния героя неким представителям демонического мира». – При архетипической трактовке данного мотива в литературе Е.М. Мелетинский отмечает тенденцию «к дифференциации двух направлений, которым как бы соответствуют два мотива: борьба с врагами и чудовищами <...> как защита и спасение героем «своих» и добывание ценностей для «своих» и, наоборот, страдательное *попадание самого героя во власть демона* и спасение от него» [8, С.54]. В «Creeps» реализуется второй вариант мотива, основная функция которого заключается в демонстрации нравственной эволюции персонажей, становления личности в процессе неравной борьбы. Роль «демонического существа» в пьесе выполняет система шоу-бизнеса, представленная закадровым голосом, – собирательный образ телевизионных боссов. Он обладает явными чертами демонизма: заманивает к себе жертв хитростью, избегает прямого контакта, в списке действующих лиц описывается как «приветливый, вызывающий доверие», но его истинная цель – столкнуть героинь друг с другом и получить выгоду, пользуясь их наивностью. «Жертвами» становятся девушки от шестнадцати до восемнадцати лет, что соответствует традиционному варианту мотива, где в плену у злодея зачастую оказываются женщины и дети, лишенные внимания и заботы родителей. Подобная реализация мотива закономерна, поскольку в новейшей немецкой драматургии «семья становится местом непонимания, угнетения и наси-

лия, что приводит к ещё большей жестокости детей и их одиночеству» [7, С.154-155]. Именно трудные отношения с родителями подталкивают персонажей Хюбнера в лапы «медийного демона».

Путь героинь в пьесе – путь поражения: в современной культурной парадигме герой во власти демона постепенно теряет моральные ориентиры, идет по головам, предает собственные нравственные идеалы. Причина подобного поведения связана не только с податливым характером героинь, но и с обстановкой, которая вынуждает персонажей действовать именно таким образом. В данном варианте реализации мотива героини «Steers» напоминают персонажей немецкой литературы начала XIX века, где герой, попавший во власть демонических сил, поддавался порочному влиянию по своей неосторожности, а в качества «зла» может выступать не только конкретный персонаж, но и место [8, С.57]. К примеру, немецкий романтик Л. Тик в новелле «Руненберг» наделяет горы, управляемые «прекрасной хозяйкой», чертами демонического логова. Непрекращающийся демонический соблазн увлекает героя, мечтающего о богатстве, о драгоценных камнях, из тихой долины в горы. Подобную функцию в «Steers» выполняет музыкальная студия, куда персонажи приезжают из родных мест, чтобы победить в кастинге и прославиться.

В финале история приобретает условно благополучное разрешение в парном *мотиве спасения от демонического существа*. Е.М. Мелетинский отмечает: «Если герой сам стал жертвой демонического существа, то его спасение, как правило, совершается <...> с помощью особой ловкости, хитрости, магии» [8, С.58]. Но персонажи Хюбнера спасаются не с помощью ловкости, острого ума или природной хитрости, а по воле самих организаторов кастинга: продюсеры шоу просто «выбрасывают» героинь на улицу, откупившись от их притязаний. Подобный неоднозначный финал характерен для большинства хюбнеровских пьес. С одной стороны, закадровый голос одержал верх, получив желаемое, с другой – персонажи осознали бессмысленность и ненужность стремления к славе. Они смогли переосмыслить собственные взгляды на жизнь, извлечь важный урок из неприятного опыта участия в кастинге.

Одним из основных сюжетобразующих мотивов в «Steers» является *мотив соперничества*, сопряженный с *мотивами гордыни и тщеславия*, который может трактоваться в пьесе Л. Хюбнера в своем архетипическом значении. С.М. Боура писал о подобной реализации мотива в средневековой литературе: «Героям не нравится сама мысль о том, что кто-то хоть в чем-то может их превзойти» [1, С.72].

Л. Хюбнер утверждает, что соперничество по своей природе бессмысленно. Стремления персонажей созвучны немецкой литературной традиции и отсылают читателя к миниатюре Франца Кафки «Наездникам к размышлению», где говорится о мимолетности победы, иллюзорности и недолговечности триумфа. Куда страшнее обратная сторона медали. Ценой подобных стремлений становится одиночество: друзья отворачивают, а окружающие смеются. Поэтому закономерно, что парным мотиву соперничества становится *мотив «раскоммуникации»*, занимающий одну из ключевых позиций в мотивной системе всего творчества Л.Хюбнера. Изначально создается впечатление, что героини не могут даже находиться рядом. Они не стремятся искать точки соприкосновения, не желают оказывать помощь друг другу, радуются неудачам соперниц.

Само соперничество реализуется через цепь испытаний, организуемых закадровым голосом, которые становятся сюжетным «каркасом» пьесы. Однако в осмыслении идейного наполнения пьесы главным становится испытание на человечность, способность героев преодолеть трудности коммуникации и взаимопонимания. В конечном счете, именно эта небольшая победа оказывается решающей для участников конфликта. С истощением мотива соперничества переформируется и мотив борьбы с демоном. Несмотря на накалившуюся атмосферу, нервную обстановку, ситуацию морального истощения, между тремя участницами кастинга возникает неожиданное чувство единения. Гнев вдруг обращается не на конкуренток, а на сам кастинг, как процесс унижительный, вынуждающий честных людей «идти по головам» ради достижения собственных целей.

Мотив дороги в «Creeps» на композиционно-структурном уровне выполняет рамообразующую функцию. В литературоведении данный мотив сопряжен с прохождением героев через испытания, стремлением к цели, поиском себя, реализацией мечты, движением по жизненному пути, пространственным перемещением. На семантическом уровне дорога в пьесе Хюбнера воспринимается как метафора борьбы за «место под солнцем», становление личности, он связан с грядущими переменами. Путь на кастинг для персонажей полон заблуждений и ложных идеалов, а обратная дорога становится символом переосмысления ценностей, осознания своего места в мире, принятия самого себя. Стремясь доказать собственную уникальность и неповторимость, героини пьесы сбиваются с пути, они изменяют самим себе. У персонажей складывается превратное впечатление, что тот, кто выиграет кастинг, станет «кем-то». Поражение, по мнению действующих лиц, вынудит их раз и навсегда попрощаться с мечтами и надеждами. Героини видят в победе возможность получить же-

лаемую работу и уважение к собственной персоне, покончить с прошлой жизнью. Заманчивая награда заставляет персонажей ошибочно решить, что для победы все средства хороши.

Обратная дорога сулит возвращением к прежней жизни. Она уже не кажется персонажам чем-то пугающим, поскольку, обнажив собственные пороки и увидев себя со стороны, героини очищаются и осознают незначительность своих материальных стремлений, подавляя жажду славы и возвращая себе гордость. Мотив дороги в «Creeps» сопряжен, в первую очередь, с переменами в характере, переосмыслением ценностной системы, поиском жизненных ориентиров. Дорога меняет не саму жизнь героинь, но их отношение к происходящему вокруг и к самим себе. Финал пьесы открытый – персонажи продолжают свой жизненный путь, а случившее, несомненно, окажет значительное влияние на окончательное становление их личностей. Провал в медийной карьере не ставит крест на их будущем.

Таким образом, мотивная система пьесы «Creeps» имеет двухчастную структуру. Первая группа, представленная мотивами столкновения со злом (попадания во власть демона, спасения от него), соперничества, гордыни и тщеславия, утраты коммуникации, выполняет сюжетообразующую и сюжетонаполняющую функции. Л. Хюбнер, опираясь на традиции мировой (и немецкой, в частности) литературы, перерабатывает канонические сюжетные элементы и переносит их в новые реалии, придавая им звучание, актуальное для современного читателя. Перечисленные мотивы становятся стержневым компонентом при интерпретации художественного произведения. Вторая группа, включающая мотивы дороги и испытания (которые в семантическом отношении могут трактоваться в архетипическом значении), выполняет организационную функцию на структурно-композиционном уровне. Дорога становится «рамой» пьесы, а испытания, с которыми сталкиваются персонажи в процессе кастинга, – этапами развития сюжета.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Боура С.М. Героическая поэзия. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 808 с.
2. Бриглеб Т. Власть насилия // ШАГ-3: Новая немецкая драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им И.В. Гёте, 2008. – С. 8-12.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
4. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. – М.: Наука, 1994. – 303 с.

5. Городецкий С.И. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига: Автореферат диссертации канд. филол. наук. – М., 2011. – 25 с.
6. Дымарский М.Я. Еще раз о понятии сюжетного события // Алфавит. Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. – Смоленск: СГПУ. – С. 139-151.
7. Лисенко А.Р. Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века: Диссертация канд. филол. наук. – Казань, 2014. – 202 с.
8. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. – 136 с.
9. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б. Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В.Я. Проппа. М., 1975. – С. 141-155.
10. Сейбель Н. Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit. Монография. – Челябинск: Издательство Челябинского государственного педагогического университета, 2006. – 414 с.
11. Сейбель Н.Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы // Филол. класс. – 2013, № 3 (33). – С. 109-113.
12. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.
13. Хюбнер Л. Creeps // ШАГ11+: Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им И.В. Гёте, 2015. – С. 296-330.
14. Шевченко Е.Н., Онегина Т.А. Автор в новейшей немецкой драматургии (на материале пьес Д.Лоэр и Р.Шиммельпфеннига) // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. – Самара: СамГУ, 2011. – С. 50-60.

О. В. Тихонова (Воронеж)

ТЕМА «ВОССТАНИЯ ЖЕНЩИН» В ОДНОИМЕННОЙ ДРАМЕ К.СЭНДЕРБЮ И Э. Б. ОЛЬСЕНА «КУДА УШЛА НОРА?»

Драмы датских авторов К. Сэндербю «Восстание женщин» (1955, поставлена в 1963) и Э. Б. Ольсена «Куда ушла Нора» (1967) созданы в период послевоенного самоопределения скандинавских стран. Для Дании он связан с политикой балансирования между позициями и стратегиями основных «игроков» европейского пространства (особенно в ситуации разраставшейся «холодной войны»), с попытками выстраивать внутреннюю политику в контексте собственных конфликтов разного уровня. Особенно острыми были вопросы об отношении к войне, военным блокам и их агрессивной политике в других странах (США в Корейской войне и в целом в Индокитае, советских войск в Венгрии). Остро дискутируе-

мые внутри страны шаги датского правительства (вступление Дании в «Общий рынок», участие в НАТО, в размещении атомных установок в Гренландии) сопровождалось в 1960-62 гг. маршами протестов против атомного оружия, в 1969 – акциями против участия в НАТО. Все эти обстоятельства, несомненно, служат «внешним фоном» для пьес Сандербю и Ольсена, в которых темы войны и забастовочного движения, протеста и компромисса занимают основное место, а аллюзии по поводу реальных фактов скандинавской политической реальности очевидны. Кроме того, социально-политический конфликт дан в обеих пьесах через призму *гендерного*. Подобный подход характерен вообще для скандинавской литературы и отражает взгляд на реальность, проявившийся особенно остро в годы активного распространения в Западной Европе феминистских концепций.

В связи с названными тенденциями этой политически острой и неоднозначной эпохи данные пьесы естественно выводят на первый план и ещё одну проблему – ангажированности литературы, общественного резонанса драматургии. Дискуссионный и агитационный подходы реализуются здесь в доминировании и обыгрывании на разных уровнях тем войны и мира, семьи и брака, политики и частной жизни, эмоционального и социального, телесного и духовного, в прямом обращении к зрителю с публицистически заострёнными, просветительскими или прямо пропагандистскими программными монологами.

Неслучайно оба автора соотносят (хотя и в разной степени) свою драматическую позицию с жанровыми чертами сатирической комедии (Ольсен даже определяет свою пьесу как «народную комедию»), трансформируя её при этом и сопрягая со схемами, характерными для «большой» скандинавской традиции – *социально-психологической драмы*. У Сандербю модель сдвинута в сторону фарса и трагикомедии, у Ольсена – в сторону социальной драмы, что в обоих случаях задано источниками-прототипами.

Единство пьес определяется активным диалогом с *классикой*, который актуализирует *современный* и одновременно *вневременной* характер их конфликта. Драма «Восстание женщин» является парафразом на «Лисистрату» Аристофана. Сюжетная коллизия, на первый взгляд, повторяет ситуацию классического источника – женщины столицы некоего государства предъявляют ультиматум мужчинам, толкающим государство к войне. Но с временной победы (остановленными военными приготовлениями и пропагандой) женского – мирного – начала над мужским (насилием, лицемерием, политиканством) всё только начинается, самые важные

и неожиданные события становятся её следствием. Поступки женщин, кроме раздражения и видимых неудобств, порождают «цепную реакцию» враждебности, становятся толчком для эскалации насилия. Желание мира оборачивается реальной войной. *Мотив «восстания»* сопрягается с проблемой террора и жёсткой власти. Мужчины, облечённые властью, совершают главный выбор – между попыткой понять женщин и прекратить их выступления волевым решением.

Две главные линии конфликта (война↔мир и женщины↔мужчины) пересекаются в одной точке – историях и позициях главных героев, представляющих противоборствующие стороны. Примечательно, что в тексте пьесы практически все персонажи-типы, персонажи-положения представлены характерным образом: «премьер-министр», «полицейстер», «министр церкви», «женщина-посол», «генерал». И даже более обобщённо – «муж», «жена», «мужчины и женщины». И только молодые героини – Алис и Поуль – названы по именам, их личностное качество оказывается вне функций, общественных и политических мест и обязанностей, а их любовная история развивается на острие вражды, между враждующих лагерей.

Хотя ситуация, заданная классическим источником, довольно категорична и гротескно заострена, в драме Сэндербю нет подобной однозначности. Автор уходит от прямолинейного чёрно-белого толкования конфликта и делает это, прежде всего, за счёт усложнения рисунка характеров. Он разворачивает шире, в психологических подробностях и жизненных деталях, частные истории, подчёркивает личностный уровень конфликта («забастовки – это всегда страдания и лишения» [4, С. 281]). В обоих враждебных лагерях нет единства и абсолютной сплочённости, идейные разногласия и личные чувства отдельных их членов создают пёструю картину, которая дополняется и прямыми комментариями автора (например, с помощью ремарок).

Но основное внимание в драме сосредоточено именно на женском лагере, на противоречиях внутри него и моделях женских судеб. Образы созданы крупными «мазками», это женщины разного происхождения и положения, темпераментов, занятий и возраста. Из общей массы выделены четыре персонажа, соотносимых с разными типами характеров: старшее поколение представлено образами фру Мюкилене, женщины-посла и Агнес, поколение «детей» – образом дочери фру Мюкелене Алис. Стоит отметить, что в мужской группе поколенческие, идейные разногласия и характерологические различия также становятся основой для заострения внимания на четырёх персонажах – премьер-министре, полицейстере, генерале и Поуле.

Позиции женщин сначала отталкиваются от очевидной формулы женского недовольства: «Мы по-прежнему во всём следуем за ними. ... Они распоряжались и господствовали. ... Мы должны быть покорными, так мы обещали у алтаря» [4, С. 266]. Затем они варьируются от принципиальной, даже радикальной, враждебности (посол), максимализма юности, жертвенности и осознанного выбора (Алис), к решительному действию – преступлению (Мюкелене). Интересно, что *функции Лисистраты* (автора идеи восстания и лидера женского протеста) сначала отданы женщине-послу, затем перенимаются фру Мюкелене. И, наконец, подхвачены Алис, она – «молодая Лисистрата, жаждущая изменить мир, и не ради себя, а ради других, ради человека, которого любит, ради детей, которых она родит от него, ради других детей» [4, С. 261].

На примере истории фру Мюкелене демонстрируется процесс *развития* идеи бунта, но более – *саморазвития* героини. Известная актриса, «гордость нации», эмблема женского успеха оказывается во главе «восстания женщин» сначала практически случайно. Хотя именно ей принадлежит идея «лисистратовского» ультиматума мужчинам, она не понимает ни особенностей, ни последствий такого шага. По собственному признанию, и по безжалостному диагнозу Премьера, она больше «играет роль» бунтовщицы, в её сознании совмещаются пласты реальности и искусства, заставляя с пафосом «проигрывать» пьесу в жизни. Но острое эмоциональное восприятие конфликта, упоение противостоянием и собственной, вдруг осознанной, самостоятельностью и силой, сменяются смутным предчувствием беды, сомнениями и прозрением. Это этапы её пути к осознанию сути происходящего и своей роли в этом «хаосе»: «я не представляла конца пьесы, обмана во всей его низости» [4, С. 331]. Для Мюкелене театр – это не только высокое искусство, но и «идеализм» добра, который может привести к злу, забвение реальности за ролью, «снятие с себя ответственности», «заблуждение»: «Искусство, громкие слова, написанные далёкими от действительности людьми, ... вскружили мне голову» [4, С. 331].

Лейтмотив театра, игры вообще «пронизывает» всё действие драмы, создавая необычный ракурс истории («они наслаждаются, играя в восстание» [4, С. 290]). С одной стороны – это дань исходному материалу, напоминания о котором содержатся повсеместно, но особенно – в первой части пьесы, более близкой известному сюжету. С другой стороны, столкновение искусства и жизни становится ядром дискуссии, которая ведётся на страницах драмы и разыгрывается в судьбах персонажей. Кроме того, *игра* – это ещё и символ, который помогает расшифровать коды

войны. Игры политиков, личные интересы, разыгрывание определённых ролей, создание имиджа, стремление придерживаться выбранных амплуа и построение интриг – «театр» наложен на жизненные обстоятельства так, что осознание границ этих двух реальностей даётся только через катарсис: «потребность в катарсисе может появиться и у простого человека в отношении его собственной жизни» [4, С. 332]. Но ещё один уровень игры здесь – это игра авторская. Игра с известным материалом, со стереотипами, с характерами-«функциями», игра в «серьёзное-несерьёзное», игра жанрами (комедия, трагедия, фарс, мелодрама, политический театр).

И в целом действие, начинавшееся как комедия, с разыгранной в фарсовом стиле первой кульминацией (картина бытовой неустроенности «сильных мира сего» мужчин после ультиматума женщин), претерпевает перелом и в последующих эпизодах уже «зеркально» отражает ситуацию. Сцена «заговора мужчин», решающих пойти на крайние меры и войной ответить на мир, констатация поражения женщин и перенаправленной на них ненависти массы знаменуют переход к трагическому развитию событий, который довершается неожиданной и жёсткой развязкой. Столкновение в открытом противостоянии лидеров двух лагерей, открытое объяснение главных героев и убийство Премьер-министра фру Мюкелене (вместо разыгранного ею самоубийства) образуют финальный аккорд драмы. Такое решение финала не повторяет комедийное «примирение» аристофановского произведения. Автор «перелицовывает» ситуацию «Лисистраты», домысливает и переосмысливает её, наполняя трагическим смыслом, создавая не просто драматические контрасты, но «перевёртыши».

Все герои оказываются, так или иначе, жертвами развёрнутой борьбы, но и собственных идей, заблуждений, иллюзий, своего прагматизма или идеализма, беспринципности или абсолютизации принципов. Такое авторское решение определяется, на самом деле, логикой проблемно-тематического наполнения произведения – война требует жертв и не терпит компромиссов. История «большой войны», разыгранная через «войну полов», – ракурс оригинальный и одновременно совершенно логичный.

Драма с характерным названием «Куда ушла Нора?» Э.Б. Ольсена так же обыгрывает классический материал – но «свой», скандинавский, знаковый для культурного контекста как второй половины XIX, так и XX веков. Практически сто лет, разделяющие «Кукольный дом» Х. Ибсена и «Нору» Э.Б. Ольсена (1879;1967), не изменили актуальности темы. С самого начала драма Ибсена, неслучайно охарактеризованная им самим в рукописных вариантах как «современная трагедия», воспринималась в

контексте проблемы женской эмансипации, что, несомненно, верно, но не исчерпывает всего содержания произведения. На этом настаивал и сам драматург, который «...не собирався писать пьесу о женских правах, а только о людях» [5]. Как верно отмечает отечественный театровед А. А. Юрьев, «...образ Норы претерпевает по ходу действия сложнейшую эволюцию и развязка является в полной мере психологически обусловленной. Героиня не преображается внезапно и не сбрасывает «маску», но стремительно взрослеет, превращаясь в *личность*, встающую в финале на путь самоопределения. «Нора, это большое *перезрелое дитя*, должна выйти в мир, чтобы обрести себя», – это беглое замечание, сделанное Ибсеном в одном из писем, точно выражает суть происходящего» [5]. Именно поэтому, рассуждает А. Юрьев, финал произведения норвежского драматурга не диссонирует с действием в целом, а определён всей его логикой и психологически оправдан: «В таком свете финальная сцена третьего акта предстает как катарсический исход, а образ героини обретает общечеловеческий масштаб, никак не сводимый к гендерным характеристикам» [5]. На наш взгляд, трагедия несвободной, нереализованной личности – это центр ибсеновского произведения, и камерный, семейный, равно как и гендерный, аспекты не умаляют этого качества, а только *заостряют* его.

Пьеса Ольсена представляет гипотезу о судьбе Норы после ухода из дома. И здесь на первое место ставятся как раз проблемы социального качества женщины и гендерные вопросы. Хотя действие отнесено к концу XIX века, вся история модернизирована (в том числе и в деталях), сдвинута в сторону современной автору реальности и приоритетов XX века, а связь с первоисточником постоянно подчёркивается (в характеристиках персонажей, через упоминание ключевых моментов «Кукольного дома», мотив чтения произведений Ибсена). Внешне сюжет выглядит довольно тенденциозно. Нора находит приют среди «низов» общества, устраивается работать на фабрику, включается в профсоюзное и забастовочное движение и даже становится одним из лидеров протестов. «Восстание женщин» здесь в первую соотносится с восстанием политическим, борьбой рабочих за свои права. В первой же сцене, рисующей столкновения в порту, основные силы в социальном противостоянии обозначены через весьма характерные определения: «буржуи» и «сброд». А Нора и Хельмер даны во взгляде «снизу», они – «буржуйская семья», способная только на «буржуйские сантименты». И в этом же ракурсе представлен конфликт супругов – он видит в ней «свою собственность», «господин ищет самку, чтобы провести время после работы» [2, С. 345-346].

Но женское «восстание» спроецировано здесь не только на *отдельную*, индивидуальную историю самой Норы, попадающей в чуждую среду и пытающейся заново выстроить жизнь, но ещё и на судьбы *разных* женщин, представляющих иной, контрастный круг «супруги директора Акционерного банка», мир. Эти два плана – общий и персональный – перекрещены и едины, кроме того, подчеркнуты особо через мнение самой героини: «Если бы я не встретила... вас – людей, которые способны восстать, один человек восстать не может, – я, наверное, покончила бы с собой. ...Благодаря вам я стала человеком» [2, С.387]

Персональное «маленькое восстание» Норы, которым завершается пьеса Ибсена, выводится здесь на иной уровень, подвергается испытаниям, проверяется на смысл и прочность. «Пробуждение» Норы, намеченное в оригинале, здесь разворачивается буквально как раз как история взросления, приобретения жизненного и женского опыта, столкновения с «кизнанкой» жизни, роста самосознания. Новый путь героини предстаёт не через готовые решения, а как *процесс* осознания своего места в жизни, как путь не к бунту, а к осознанному действию.

Один из центральных мотивов пьесы – это мотив *свободного выбора*, который реализуется в ситуациях разного плана. Нора у Ибсена существует в постоянном напряжении, подстёгиваемая страхом перед разоблачением, разрушением установленного порядка, мужских реакций на её женскую «слабость», но в финале она отбрасывает страх и совершает свой главный выбор. Нора Ольсена, однажды преодолевшая страх, не только учится делать это снова и снова, но обретает уверенность, волю и даже бесстрашие, граничащее с безрассудством, учится быть «хитрой» и «непобедимой». Смутное чувство ибсеновской героини превращается здесь не просто в решимость – в одержимость, в разрушительную силу, её экзальтация достигает предела. Она упивается своим новым качеством (как и Мюкелене у Сэндербю), каждая новая победа над собой делает её сильнее: «Я вырвалась на свободу, понимаешь? И никакая болтовня меня теперь не остановит. Я теперь не только мечтаю о том, что мне хочется, но добиваюсь того, что хочу! Я не хочу больше ждать, что жизнь придёт ко мне. Я сама иду к ней. ... Я сама решаю!» [2, С. 390] Она совершает теперь не один выбор, каждое столкновение с реальностью, с трудностями, с законом и с Хельмером требует от неё принятия кардинальных решений. Но в финале, в параллели с Ибсеном, героиня опять же совершает свой главный шаг – в момент опасности, имея возможность спастись, обманывая Хельмера, желающего её вернуть, она скрывается вслед за Бёрге и выбирает путь восстания и любви-партнёрства, в очередной раз начиная жизнь сначала.

В системе персонажей на первый план выступают три фигуры – Нора, Бёрге (рабочего активиста и лидера социал-демократов) и Хельмера, знаменующие стороны основного конфликта. Личное противостояние Норы с Хельмером «расширяется» и вписывается в социально-политическое противостояние, так же как и антагонизм Хельмера и Бёрге (промышленники, банкиры ↔ социал-демократы, власти ↔ рабочие, верхи ↔ низы). Но этот уровень дополнен и заострён *ситуацией «любовного треугольника»*. Вместе с новой жизнью и новыми убеждениями Нора обретает и новую любовь, за которую тоже учится бороться. *Мотив восстания/ забастовки/протеста* объединяет политическую и любовную линии, создавая единство идеи:

«Бёрге: Я борюсь, потому что я пролетарий. В моём теле сидит десять тысяч лет угнетения;

Нора: ...я борюсь потому, что я – женщина. Я – человек. Поэтому я у вас. Те же десять тысяч лет угнетения сидят и во мне...» [2, С. 397].

Сопряжение этих уровней определяет суть всей пьесы. «Семейный конфликт», который «имеет политическое значение» [2, С. 403], перерастает в борьбу позиций, идей, принципов, характеров. Решающее значение приобретает финальное объяснение Норы и Хельмера, где они уже не просто сражаются на равных, но где Нора играет более жёстко, даже жестоко, чем Торвальд Хельмер. У каждого из супругов своя правда: стремление сохранить «вечный порядок», «спокойствие» и «закон» с мужской стороны (Торвальд) и стремление к разрушению этого порядка и самоутверждению – с женской (Нора). Здесь сконцентрированы и позиции героев по ключевым вопросам – в том числе, о браке, любви и вечной «войне полов». Торвальд проповедует «любовь-ненависть» мужчины и женщины, любовь, «жестокую как смерть», которая «унижает» человека, потому что «владеет им полностью, безраздельно» [2, С. 413]. Нора видит в его позиции только желание обладать ею как вещью, поэтому и отстаивает право быть Человеком. Торвальд твердит ей: «Я люблю тебя», но она отталкивает его, подвергая сомнению само понятие любви («Мужчина, женщина, любовь, ненависть, жизнь – всё это пустые слова» [2, С. 410]). Бёрге говорит Норе о её силе и жизненной стойкости и заключает: «Я восхищаюсь тобой!». Для Норы это признание её значимости, и поэтому его она принимает с радостью. Гендерная проблематика здесь, как и в первой пьесе, образует всего лишь *ракурс* раскрытия главного конфликта, это – маркер социальных, нравственных и вообще разных человеческих проблем, *вечный* аспект *современных* обстоятельств.

В обеих пьесах важнейшими становятся ещё и *мотивы «клетки», «замкнутого круга»*, обозначая конфликтные ситуации на метафорическом уровне. Дрину Сэндербю завершает понимание того, что, вступив однажды на сцену военных действий, вырваться потом из этой «дурной пьесы» уже нельзя, только смерть или преступление разрывают порочный круг. Кульминация мотива – попытка вырваться из тисков иллюзий и обстоятельств – образует и знаменитый финал ибсеновской «Норы», который, в свою очередь, служит отправной точкой новой пьесы Эрнста Брууна Ольсена, завершающейся очередным «побегом» героев в неизвестное будущее.

ЛИТЕРАТУРА:

1. История Дании: Пер. с датск. / Под ред. С. Буска и Х. Поульсена. – М.: «Весь мир», 2007. – 302 с.
2. Ольсен Э. Б. Куда ушла Нора? // Современная датская пьеса. – М.: «Искусство», 1974. – С. 335–416.
3. Скворцов А. М., Любчанский И. Э. Комедии Аристофана о тенденции изменения положения женщины в Афинах конца V – начале IV вв. до н.э. // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. – М., 2007. – № 14. – С. 113–121.
4. Сэндербю К. Восстание женщин // Современная датская пьеса. – М.: «Искусство», 1974. – С. 243–334.
5. Юрьев А.А. «Женщина-дитя» и «женщина-личность»: «Кукольный дом» Х. Ибсена в свете идей С. Кьеркегора // XLV Международная филологическая научная конференция 14–25 марта 2016. URL: <http://conference-spbu.ru/conference/32/reports/3570> [Дата обращения 5.12.2016].
6. Юрьев А.А. Первый «Кукольный дом» // Театрон. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2011. – № 2 (8). – С. 26–35.

О.В. Ловцова (Екатеринбург)

ДЕТИ И РОДИТЕЛИ В ДРАМАХ ДЖО ПЕНХОЛЛА

Публикация осуществлена при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №17-34-00032/17-ОГОН «Современная британская драма: три классика»

Современная британская драма исследует широкий спектр кризисов общественной и приватной жизни, эстетически осваивает проблемы как глобальных конфликтов, так и локальных столкновений, разворачиваю-

щихся не только на политической арене, но и в замкнутом пространстве семейного круга.

Джо Пенхолл (Joe Penhall, 1967) – британский драматург, автор десятка пьес и киносценариев, известный в России благодаря постапокалиптической кинокартине «Дорога» (The Road, 2009, реж. Дж. Хиллкоут), автором сценария которой выступил, и его единственной переведенной на русский язык пьесе «Синий апельсин» (Blue/Orange, 2000) [7], посвященной проблемам британской психиатрии. Круг исследуемых драматургом конфликтов и противоречий достаточно широк, и конфликты детей и родителей также одна из тем, которой активно интересуется Джо Пенхолл: «Его злободневные пьесы касаются несостоятельности Национальной системы здравоохранения в вопросах интеграции пациентов-шизофреников в общество, личных и семейных конфликтов, случающихся чрезвычайно часто, и неспособности к состраданию в нашем современном мире» [11, Р. 3]³.

Пьеса Дж. Пенхолла «Одержимый ребенок» (Haunted Child, 2011) выстраивается как драма в традициях триллера: девятилетнему Томасу, переживающему разлуку с отцом, по ночам слышатся пугающие скрипы и шорохи, чудится присутствие кого-то неизвестного в доме. Своими страхами ребенок делится с матерью, чем приводит ее в такое же состояние ужаса. Ожидание зла, предчувствие ребенком и матерью нависшей над ними необъяснимой угрозы, нагнетание страха через упоминание различных проявлений потусторонних сил, особый хронотоп (преимущественно ночное время, замкнутое пространство дома, погруженного во мрак, непрекращающийся дождь) – характерные параметры хоррор-драмы, направленные на формирование и у действующих лиц, и у читателей ощущения зыбкости действительности и создание эффекта колебания «между земными законами обычной реальности и возможностью сверхъестественного» [16, Р. 2]. И хотя мистицизм дает о себе знать на протяжении всего сюжетного действия, алогичные события получают рациональные объяснения: источником загадочных звуков, пугавших Томаса, оказывается его исчезнувший отец, тайно возвращающийся домой по ночам. Этот поворот, опровергающий фантастический характер сюжета, становится завязкой реалистической семейной драмы, где традиционный для мировой литературы конфликт отцов и детей вырастает на псевдоготической почве. Художественные особенности пьесы, отсылающие к литературе ужасов, «помогают созданию психологических и философских лабиринтов, связанных с исследованием зла, таящегося в глубинах чело-

³ Здесь и далее перевод цитат мой – О.Л.

веческой личности» [4, С. 21]. Причина кризиса сознания героя и истоки семейного разлада в драме озвучиваются Дугласом во время случайной встречи с женой:

«Д у г л а с. У меня были очень деструктивные мысли. Я стал одержим идеей бесполезности всех вещей и собственной никчемности... На работе... Дома... (Пауза.) После смерти отца и рождения Томаса мне стало невыносимо тяжело справляться с повседневной рутинной. Я чувствовал, что никто не даст совет и не поддержит меня. Я ощущал себя очень одиноким на протяжении нескольких лет» [15, Р. 17].

Светской жизни Дуглас предпочел пребывание в религиозной общине, члены которой отрицают реальность, быт и рутину, утверждая возможность преодолеть «эру пессимизма и тоски» [15, Р. 51] с помощью мистических практик, веры в переселение душ, через слияние эзотерических учений с академической наукой. Сцены, представляющие временное возвращение Дугласа в семью с целью передать дом общине и заставить Джулию и Томаса вступить вслед за ним в эзотерическую организацию, открывают «панораму коммуникативного насилия, превращающего каждый разговор в скандал, каждый день семейной жизни – в военные действия между самими, в сущности, близкими людьми» [3, С. 61]. И если с женой из-за несовпадения представлений о том, что должна представлять собой семья, Дуглас открыто спорит, то в общении с сыном он обращается к психологическим манипуляциям. Страдающему фобиями ребенку отец внушает, что он не девятилетний мальчик, а реинкарнация умершего деда, которой уготован особый духовный путь и жизнь в кругу эзотериков. Навязывая сыну идею его исключительности, Дуглас вынуждает Томаса разрывать между заботливой, но рационально настроенной матерью, и завораживающе загадочным отцом:

«Д у г л а с. Спиритуализм – это душа мироздания. Это то, что объединяет все наши души вместе. Душа моего отца во мне. Моя душа в тебе.<...> Смотри, я убежден, что у тебя есть духовная жизнь, религиозная жизнь, в которой я, как твой папа, несу ответственность перед богом за воспитание тебя.<...> Я верю, что когда дедушка умер, он реинкарнировал и воплотился в тебя. Таким образом, на самом деле ты мой отец» [15, Р. 26].

Заглавием пьесы Пенхолл отсылает к психиатрическому феномену «одержимого ребенка» (Haunted Child), который у детей, переживших смерть одного члена семьи, проявляется «в виде галлюцинаторных явлений умершего родственника» [17, Р. 573]. Данный синдром оценивается психиатрами как механизм, помогающий ребенку восстановить

близкие отношения с живым родителем, не способным самостоятельно преодолеть скорбь. Однако Томас не является мальчиком, страдающим подобным расстройством, в болезненное состояние «одержимости» его искусственно погружает отец, для которого смерть собственного отца стала событием, пошатнувшим представления о стабильности мироздания, другими словами, «одержимый ребенок» в драме Пенхолла – это не столько девятилетний Томас, которому по ночам чудятся привидения, сколько его взрослый отец, и, по справедливому замечанию С. Клэпп, «ребенок, о котором идет речь, – не обязательно самый маленький человек на сцене» [12]. Уход Дугласа из дома становится своеобразным эхом трагического разрыва межпоколенческих связей в семье, где герой сам был сыном, потерявшим отца.

В соответствии с тем, как Дуглас через речевые манипуляции пытается увлечь жену и сына эзотерическими идеями, Джулия старается вернуть в круг семьи мужа с помощью регулярного высказывания незаживающих обид и удержать авторитет в общении с сыном через механизмы подавления. Томас тоже встраивается в систему искаженных семейных отношений и избирает в качестве способа коммуникации с родителями агрессию и истерики, оказываясь одержимым не только идеей перерождения деда, страхами призраков, но и аурой скандала, войны с родителями. Семейный конфликт героев драмы Пенхолла завязан на переплетении эмоций и чувств любви, обиды, вины, тоски, одиночества, потребности друг в друге, выплескивая которые, герои взаимно травмируют друг друга:

Д у г л а с. Люблю тебя. Да. Все еще. Только... Когда я с ними, я принадлежу им. <...> Сейчас я с тобой. И я внезапно ощущаю... что принадлежу тебе. Я разрываюсь.

Д ж у л и я. Разрываешься?

Д у г л а с. Но я учусь преодолевать – преодолевать свои противоречия – учусь отчужденности.

Д ж у л и я. А я не хочу учиться «отчужденности». Я скучаю по тебе. Я не думаю, что ты это понимаешь... Ты даже не появлялся... (Пауза). Я думала, что это моя ошибка. Обвиняла себя, потому что решила, что, наверное, сильно давила на тебя... ну насчет рождения еще одного ребенка...» [15, Р. 40].

Ощущение зыбкости семейного благополучия и хрупкости связей между родственниками передается через дискурсы героев, речь которых сбивчива, невыразительна, отличается обилием пауз, недоговоренностей, умолчаний; «выяснение отношений», высказывание обид и неудовлетворенности протекает «в режиме постоянной корректировки языка» [1, С. 96].

Разрыв Дугласа с эзотерической организацией и воссоединение с семьей после очередного исчезновения становится неожиданной развязкой длительного сопровитвления героя грубому материализму мира. Финальные сцены выглядят неубедительно оптимистичными, а пьеса, посвященная, по словам самого драматурга, мужчине, «который делает все, чтобы избежать отцовства» [13], оборачивается протестом против молодых семей, в которых нередко «дети приносятся в жертву страстям взрослых» [10]. Помимо того, что в драме освещена проблема взаимоотношений родителей и детей в условиях распада семьи, показано, что источником семейных кризисов нередко является неотрефлексированный одним из участников конфликта разрыв поколенческих связей в прежней, родительской, семье.

В пьесе «День рождения» (Birthday, 2012) Джо Пенхолл рассматривает проблемы деторождения и родительских чувств в современном мире, где стабильность функций и структуры семьи регулярно ставятся под вопрос, а рамки гендерной социализации порой оцениваются как атавизм и инструмент насилия над человеком. Как и в предыдущей пьесе о ребенке, драматург обращается к элементам фантастики, которым вновь пытается дать рациональное объяснение. Герои пьесы – Эд и Лиза – ожидают появления на свет своего второго ребенка, однако в семье привычные гендерные и семейные роли изменены: ребенка вынашивает отец, в то время как мать воплощает собой тип социально активных женщин. Дж. Пенхолл пытается снять вопросы читателей о том, каким образом возможно вынашивание ребенка мужчиной, скупыми объяснениями физиологии данного процесса, но при этом подвергает тщательному анализу психологическую потребность в обмене ролями, возникшую в паре героев. Как и в драме «Одержимый ребенок», смерть и рождение стали переломными моментами в жизни супругов. Появление на свет первенца у героев пьесы «День рождения» оказалось событием слишком травмирующим, чтобы вновь его пережить, для героини, столкнувшейся с равнодушием окружающих к ее физической боли и эмоциональному дискомфорту:

«Эд. Ты не имеешь ни малейшего представления о боли.

Ли и За. Я кое-что представляю себе.

Эд. О моей боли – мужской боли – боли человека. Ты не представляешь себе, как это невыносимо» [14, Р. 67].

Драматург показывает, что изменения в биологической базе становятся причиной перестройки структуры взаимоотношений членов семьи, несмотря на то, что «система родства состоит не из объективных родственных или кровнородственных связей между индивидами; она су-

ществует только в сознании людей» [2, С. 51]. Конфликт героев в драме «День рождения» базируется на ощущении персонажами дискомфорта от, пусть и добровольного, но несоответствия существующим в коллективном сознании представлениям о семье как модели отношений разнополых людей, воспроизводящих социальный конструкт, согласно которому женщина должна заниматься воспроизводством человечества, тогда как мужчина характеризуется «участием в общественно-исторических, главным образом, классовых, структурах» [5, С. 178]. Отношения Эда и Лизы не являют собой новый тип семьи, преодолевшей биологическую и социальную необходимость в женской боли, и способной к жизни в «гуманизированном прекрасном новом мире младенцев из пробирки» [5, С. 180], а представляют собой еще один «лик» патриархата, где репродуктивные возможности человека по-прежнему являются инструментом угнетения, а отказ от патриархальных гендерных ролей не представляется возможным, поскольку даже при обмене функциями герои воспроизводят стереотипную семейную матрицу и схему взаимоотношений полов.

Вместе с тем в пьесе сильно и комическое начало. Драматург обращается к различным видам комического, диалоги героев насыщены сарказмом и иронией, например, защищаясь от проявления агрессии мужа и обижаясь на его эгоизм, Лиза парирует жалобы супруга, присутствовавшего при рождении первого сына Чарли:

«Э д. Мы оба жертвы. А ты еще не видела то, что видел я. Люди проникали в тебя руками вплоть до локтя.

Л и з а. Я рада, что не видела этого.

Э д. Зашивали тебя, резали, резали, кровь хлестала –

Л и з а. Я уж и позабыла об этом.

Э д. Ну а я-то нет. Это было как нападение акулы. Это было самое худшее для мужчины.

Л и з а. Ох, бедняжка!» [14, Р. 35].

Все диалоги героев представляют собой варьирование и повторение одних и тех же речевых конструкций и стереотипных фраз с поправкой на смену гендерных ролей, которые обычно слышат в свой адрес матери и жены. При зеркальном воспроизведении типичные речевые ситуации нагружаются ироническим подтекстом, благодаря чему обнажается их бессмысленность и цинизм:

«Лиза. Ты забудешь. Ты забудешь все это. Дети тебя исцелят. Дети заберут твою боль» [14, Р. 71].

Обращается Пенхолл и к гротеску, наделяя героя способностью к деторождению, сочетая сатирическое с фантастическим. Преодоление

границ правдоподобия оказалось необходимым драматургу для демонстрации несправедливости, которую испытывают на себе жены и матери. Обмен семейными функциями и фантастическая способность Эда не становятся для супругов спасением от ссор и травматичного опыта рождения второго ребенка, а напротив, заостряют накопившиеся обиды героев, их недовольство друг другом и заставляет «соревноваться», у кого получается исполнять роль матери лучше, и «то, что начиналось, как забавная комедия положений, постепенно перерастает в атаку мужской неприкосновенности» [9]:

«Л и з а. Я все еще мать.

Э д. А я отец – я главный!

Л и з а. Ты не «главный».

Э д. Я еще и мать. В... в самом прямом смысле» [14, Р. 37].

Сам же герой-ребенок, несмотря на то, что его рождение и воспитание активно обсуждаются взрослыми персонажами, на протяжении всего действия не появляется на сцене так же, как и первый сын Эда и Лизы, рождение которого и стало поводом для экстраординарного эксперимента. Тревожное ожидание необычного ребенка, рождение которого «сопряжено в первую очередь не с обретением, а с ощущением “пограничья”» [1, С. 95] и безвозвратным разрушением семейной идиллии, – сюжет не новый в английской литературе и освоенный такими авторами, как Д. Лессинг, Г. Свифт, Д. Уиндем, Д. Зельтцер, Дж. Харрис, М. Равенхилл и др., развенчивающими «миф о чудесном ребенке-спасителе, невинности детства» [8, С. 77]. Однако в финале драмы Дж. Пенхолла происходит неожиданный отказ от традиции изображения ребенка, утвердившейся в конце XX в., согласно которой «его появление не предвещает спасения, а наоборот, свидетельствует о дикой, темной стороне человеческой натуры» [8, С. 80]. Драматург в образе новорожденной девочки продолжает традицию «романтической и викторианской идеализации детской невинности» [6, С. 55] и воплощает в образе дочери Эда и Лизы мечту о ангельском ребенке, символе просветления и обретения утраченной гармонии. Младенец, своим чудесным происхождением вызывающий ассоциации с архетипом «божественного ребенка», оказывается способным развеять страхи родителей, объединить и примирить их. Финальным аккордом в сюжетном действии становится звук детского плача, раздающийся из-за сцены, символика которого открыто декларируется самими героями пьесы как знак будущих надежд человечества и «музыка жизни» [14, Р. 77].

Семейный конфликт в пьесе «День рождения» раскрывается через зеркальность и вариативное дублирование ситуаций, иллюстрирующих

укорененные в веках представления о семье с жестко закрепленными ролями и функциями каждого ее представителя. Перенесение на героя-мужчину стереотипов и предписаний, обычно распространяющихся в семье на женщину, позволяют драматургу продемонстрировать уязвимость положения матери и жены в системе «традиционной» семьи. «День рождения» – пьеса, обнажающая драматичную картину женского безмолвия и глухоты мужчин в условиях патриархальной семьи.

В своих ранних драматургических опытах Джо Пенхолл представал как автор, увлеченный исследованием мужского мира, однако появление драм о детях «Одержимый ребенок» и «День рождения», фиксирующих кризисы семейной жизни, позволяет говорить о творческой эволюции драматурга. Пенхолл все чаще демонстрирует большую заинтересованность в женских и детских образах, нежели мужских, проявляет чрезвычайное внимание к семейной проблематике, вопросам воспитания молодого поколения, критически осмысливает уклад семьи, согласно которому мать и ребенок находятся в зависимости от отца, и представляет устоявшуюся семейную матрицу как изжившую себя систему, нахождение внутри которой приносит героям страдания, а выход за ее пределы становится поводом для ревизии семейных отношений и построения новых – продуктивных – моделей взаимодействия.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Багдасарян О.Ю. «Борьба дракона с тигром»: родители и дети в пьесах современных драматургов // Филологический класс. – 2014. – №3 (37). – С. 93–98.
2. Леви-Стросс К. Структурная антропология / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – М.: Наука, Наука, ГРВЛ, 1985. – 399 с.
3. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: НЛО, 2012. – 376 с.
4. Локшина Ю.В. Традиции готического романа в творчестве Айрис Мердок и Джона Фаулза: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. / Локшина Юлия Владимировна. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2015. – 161 с.
5. Митчелл Дж. Святое семейство (глава из книги «Феминизм и психоанализ») // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. – М. Флинта, 2004. – С. 156–190.
6. Ненилин А.Г. Стивен Кинг и проблема детства в англо-американской литературной традиции: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ненилин Александр Геннадьевич. – Самара, 2006. – 159 с.
7. Пенхолл Дж. Синий апельсин. – Пер. Н. Гайдаш, О. Качковского // Антология современной британской драматургии. – М.: НЛО, 2008. – С. 323–434.
8. Шанина Ю.А. Архетип ребенка в английской литературе второй половины XX века // Культура и текст. – 2014. – №1 (16). – С. 68–87.

Billington M. Birthday – review 1 July 2012. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2012/jul/01/birthday-review-royal-court>. [Дата обращения 5.09.2016].

Billington M. Haunted Child, review 9 December 2011. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2011/dec/09/haunted-child-royal-court>. [Дата обращения 5.09.2016].

9. Boles W.C. The Argumentative Theatre of Joe Penhall. – Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011. – 209 p.

Clapp S. Haunted Child; The Bollywood Trip; The Canterbury Tales, review 18 December 2011. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2011/dec/18/haunted-child-bollywood-canterbury-review>. [Дата обращения 15.09.2016].

10. Lawson M. Joe Penhall: Regrets? Too few to mention, 9 November 2011. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2011/nov/29/joe-penhall-interview>

11. Penhall J. Birthday. – London: Bloomsbury Methuen Drama, 2012. – 96 p.

12. Penhall J. Haunted Child. – London: Bloomsbury Methuen Drama, 2011. – 112 p.

13. The Cambridge Companion to Gothic Fiction (Cambridge Companions to Literature) / ed. Jerrold E. Hogle. – Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2002. – 354 p.

14. Yates T.T., Bannard J.R. The «Haunted» Child: Grief, Hallucinations, and Family Dynamics // Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry. – 1988 – Vol. 27. – Issue 5. – P. 573–581.

О.И. Савиных (Нижегород)

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА О МЕДЕЕ В ЕВРОПЕЙСКОЙ
И РОССИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX – XXI ВВ.
(Ж. АНУЙ, М. КУРОЧКИН, В. КЛИМЕНКО)

Сюжет о Мееде даёт богатый материал для размышлений представителям творческой интеллигенции разных эпох, поскольку включает в себе и сложный моральный вопрос, сформулированный позднее Макиавелли во фразе «цель оправдывает средства», и многие другие проблемы, являющиеся источником для выражения авторской позиции. К наиболее известным классическим интерпретациям этого мифа относятся пьесы Еврипида, Сенеки и Корнелия. Актуальным сюжет остается и в XX – XXI вв. как для зарубежных, так и для российских авторов. Обращаются к нему Жан Ануй, Ханс Хенни Янн, Хайнер Мюллер, Сара Стридсберг, Владимир Клименко, Максим Курочкин, Марина Хлебникова и др. Однако, обращение к мифу в драматургии XX – XXI вв. носит совсем иной характер [8].

Для того чтобы проследить, как именно трансформируется мифологический сюжет и традиция обращения к нему, необходимо обратиться к классическим интерпретациям, а именно, пьесам Еврипида и Сенеки. Ключевыми критериями для анализа произведений в данном случае становятся сами причины обращения к мифу, охват событий, степень трансформации сюжета, связанные с ней мотивы мести и оценка автором вины героини, атмосфера, образы Медеи и Ясона, роль второстепенных персонажей.

Что касается охвата событий и степени трансформации сюжета, можно отметить, что оба автора воспроизводят ту часть мифа, которая описывает месть Медеи Ясону и убийство детей, причем выбирают тот его вариант, где Медея сама убивает своих детей. Нужно отметить также в этой связи, что существует вариант мифа, где Медея оставила детей молящимися у алтаря Геры, и коринфяне, мстя за Главку, убили их. Важно также, что формально миф о Медее значительно шире. Он связан с мифом об аргонавтах и включает также рассказ о бегстве из Колхиды, убийстве Апсирта и Пелия, изгнании из Иолка, переселении в Коринф, женитьбе Ясона на Главке, убийстве детей, и, наконец, о бегстве в Афины, где Медея становится женой Эгея.

При анализе классических произведений явно прослеживается связь между причинами, побудившими автора к созданию своих инвариантов сюжета, и оценкой образа героини, мотивировками и некоторыми другими компонентами.

Так, для Еврипида причиной обращения к сюжету становится ситуации выбора, которая позволяет автору сосредоточить внимание на внутреннем мире героини. Интерес обусловлен общественно-политическими изменениями, теперь трагический конфликт происходит «из внутренней раздвоенности или противоречивости героя» [10, С. 564].

В связи с этим образ Медеи трактуется неоднозначно. Медея Еврипида сожалеет о детях, любовь её проявляется на протяжении пьесы не единожды (например, сцена перед отправлением детей к Креусе с дарами). Таким образом, её искреннее чувство объясняет психологически столь тяжёлую борьбу и выбор и, если не оправдывает, то формирует положительную черту в образе героини.

В восприятии образа важно и то, что о предыстории Медеи рассказывает стороннее лицо – Кормилица, что усиливает объективность и позволяет зрителю самостоятельно решить, насколько сильно оскорбление и так ли уж виновна героиня.

Характеризует образ Медеи и степень правомерности мести, а значит, оценка виновника мести (если мотивировка измены Ясона убедительна и

сам герой заслуживает сочувствия, то Медея в большей степени отрицательный образ). В данном случае Ясон женится ради наживы «чтоб себя устроить», это эгоистическое желание личной славы и богатства. Ясон Еврипида описан следующим образом: «нарядный, самоуверенный и весёлый» [2, С. 77]. Этот Ясон не чувствует раскаяния или вины перед Медеей, она всего лишь назойливое препятствие на его пути. Неискренность Ясона проявляется и в авторских ремарках: «Стараясь придать голосу задушевность» [2, С.79]. Таким образом, создается образ неправого перед Медеей, предающего ради денег и славы Ясона.

Атмосфера, складывающаяся вокруг героини по ходу пьесы, также не способствует восприятию Медеи как «кровавой менады». У Еврипида нет подробного описания колдовства, да и в сопоставлении с пьесами Сенеки и Ж.Ануя «Медея» Еврипида в наименьшей степени кровава. Это достигается и за счёт отсутствия колдовского действия, и за счёт того, что убийство детей происходит за сценой.

Совсем другое восприятие образа отличает пьесу Сенеки – иная эпоха предполагает иной ракурс рассмотрения. В центре авторского внимания уже не колебания героини, а только её неистовая, разрушающая сущность. Сомнения героини соответственно уже не занимают сколько-нибудь значительного места. Медея Сенеки колеблется единственный раз, это проявляется в её монологе непосредственно перед убийством и потому выглядит психологически не так достоверно.

Мотивировка убийства становится исключительно индивидуалистической – утоление гордости. Медея Сенеки – прежде всего оскорблённая женщина, она расчётливо размышляет, как больнее отомстить Ясону. Месть становится ещё более неоправданной, если учесть причину ухода Ясона. В данном случае это искреннее желание обеспечить будущее детей, а не попытка скрыть предательство под благовидным предлогом.

В «Медее» Сенеки выразилась атмосфера и эстетическая стилистика эпохи Нерона, которые не способствовали тому, чтобы литература ограничивалась минимумом ужаса. В этой пьесе вынесено на сцену всё то, что отсутствует у Еврипида (убийство детей на сцене на глазах Ясона, заклинания).

Критерии анализа для традиционных интерпретаций применимы и для произведений XX – XXI вв., но имеют и свои особенности. Так, следование классической традиции отчасти характерно для наиболее известной интерпретации сюжета о Медее в XX веке в пьесе Жана Ануя, однако анализ последней позволяет увидеть и значительный отход от неё.

Одним из главных сближающих факторов пьесы Ж. Ануя и классической интерпретации Сенеки становится атмосфера – мрачная, гнетущая, тяжёлая. На протяжении всей пьесы возникает мотив ночи и костров. Медея в этой пьесе уже за пределами города, в повозке, до неё доносится шум ночного праздника. Кроме того, в пьесе возникает мотив плотского, липкого, грязного: «Il a fallu que je me recolle à ta haine, comme une mouche...» [11, S. 56], «je suis sale» [11, S. 61] («я, как муха, прилипла к твоей ненависти», «я грязная женщина»).

Тягостная атмосфера определяет и своеобразие хронотопа, на примере которого уже можно судить об отходе от традиционной трактовки. У Ж.Ануя это экзистенциальное время, время и пространство у него условны. В пьесе, кроме того, большую часть занимает диалог-поиск причин расставания Ясона и Медеи. Формально охват событий примерно равен еврипидовскому, но действие здесь отходит на второй план. Действие пьесы максимально сужено вокруг повозки Медеи и происходит в ночное время, причем сцена освещена только светом костра, что придает ей ещё большую камерность.

В отношении образа Медеи можно отметить, что у Ж. Ануя разрабатывается вслед за традицией Сенеки мистическая, мрачная сущность героини. Однако в пьесе она связана в большей степени не с колдовством, здесь важен мотив преступлений, физиологический аспект отношений.

Что касается вины Медеи, то совершение убийств не подвергается сомнению. Медея Ж. Ануя сама убивает детей, хотя различие в подготовке к убийству по сравнению с классическими интерпретациями очевидно. Сомнения и борьба в душе героини Ж. Ануя не занимают скольконибудь значительного места в пьесе, акцент перенесен с Медеи-матери на Медею-женщину. Этим объясняется и изменение сюжета: Медея Ж. Ануя ударяет себя кинжалом и падает в пламя загоревшейся повозки.

Характер Ясона у Ж. Ануя формально отличает слабость, несамостоятельность, но в данном случае автор на его стороне. В этой связи необходимо упомянуть о сложном авторском отношении к бунтующей личности. Как отмечает Т.Б.Проскурникова, «к концу 60-х годов у него появляется снисходительно-понимающее отношение к людям, руководствующимся в жизни «здравым смыслом», не признаваемым его юными героинями» [5, С. 324].

Для пьесы Ж. Ануя, таким образом, характерно следование традиции с формальной точки зрения (образ Медеи как «кровавой менады» и связанная с ним атмосфера сродни восприятию образа Сенекой, охват событий равен их охвату у Еврипида и Сенеки, положительный образ Ясо-

на в противовес разрушающей сущности Медеи также характерен для Сенеки). Однако при ближайшем рассмотрении видны отступления от традиции. Помимо изменения сюжета в финале пьесы (смерти героини), необходимо отметить, что он размыкается бытовым диалогом Кормилицы и Стражника: «Après la nuit vient le matin et il y a le café à faire et puis les lits» [11, S. 90] («После ночи наступает утро; надо вскипятить кофе и убрать постели...»), снимая, таким образом, акцент с трагического финала и утверждая продолжение жизни с её простыми радостями. Конфликт в пьесе у Ж. Ануя перенесен во внутренний мир героини, отсутствуют даже сцены сомнений перед убийством детей, сами дети воспринимаются как «два теплых кусочка моей плоти», нечто неотделимое от самой героини. Визуальная камерность пьесы дополняет психологичные диалоги-исповеди Медеи и Ясона. Ж. Ануй, следуя логике экзистенциализма, сосредоточен на глубине эмоциональной природы личности, создании пограничной ситуации, и художественные средства пьесы служат задачам автора, трансформируясь по отношению к традиции в той степени, в которой это необходимо для их решения.

Если у Ж. Ануя заимствование из мифологического сюжета формально осуществлено на уровне фабулы (за исключением измененного финала), отчасти – мотивов (мести, предательства), образов персонажей, их имен (мифологические имена сохранены), то для пьесы М. Курочкина «Истребитель класса «Медея» в полной мере характерно только последнее. Как отмечает Т.В. Федосеева, «имя у молодого драматурга является тем самым минимальным компонентом, который обеспечивает нахождение в литературной трансформации семантического подтекста» [7]. Традиционный для сюжета мотив мести сводится к простому противостоянию полов, образ Медеи трансформируется в орудие истребления мужчин («истребитель»). Мечь героини, причины убийства выпадают из контекста традиционного сюжета с его причинами и мотивами поступков. Причиной убийств мужчин у М. Курочкина становится желание утвердить матриархат: «Когда мы победим, то уничтожим самых плохих мужчин. Только тех, которые не хотят мыть посуду и стирать носки» [4]. Обращение автора к этому образу объясняется потребностью в постановке гендерных проблем. На уровне фабулы, как было отмечено, заимствования не осуществляются, действие происходит во времена, охарактеризованные как «Ни один из сидящих в этом зале не доживет до событий, о которых пойдет речь»[4], на острове Кони-Айленд, описанном как «Нью-Йорк за нами». Не применим в данном случае также анализ образов героев и второстепенных персонажей. Главного героя, «Ясона» как

такового в первом действии выделить нельзя, сержант дядя Коля, Питер и Сергей здесь равнозначны и необходимы для введения зрителя в курс происходящих событий, а также для формирования представления о мужском мире («Я люблю лежать и смотреть бейсбол... [4]»), хотя даже среди этих представителей мужского мира нет единства. Появляется тема американской культуры как господской: «Одни (показывает на Сергея) с детства в лагерях гнилую картошку чистят, а другие в банках в это время фрикасе едят. Всё нормально, ничего тут такого» [4], представление об американцах как о «тупом народе». Второе действие на сюжетном уровне условно можно соотнести с диалогами «Ясона» и «Медеи», появляются у «Медеи» и сомнения в правильности совершаемого поступка, Женщина у М.Курочкина колеблется перед совершением убийства Сергея. Тем не менее, на психологической разработке образов и мотивировок акцент не делается.

Об атмосфере в пьесе нельзя говорить в той мере, как это было сделано в отношении пьес Еврипида, Сенеки или Ж. Ануя. Её нельзя охарактеризовать ни как мрачную, кровавую, ни как классическую, аполлоническую. Хотя действие разворачивается «среди хаоса развороченных орудий, снарядных ящиков, щебня, касок, ранцев, мертвых тел и прочего военного мусора»[4]. Сценическая атмосфера не задана определенно какими-либо особыми художественными средствами, помимо описания декораций в начале пьесы. Мифологический материал у него изменен на уровне мотивов (война полов), фабулы (несоотнесенность ни с одним из вариантов мифа), образов персонажей (отсутствует их психологическая наполненность и разработанность).

На ином уровне заимствуется мифологический материал у В. Клименко. Здесь есть и разработанность образа, и мотив мести, и упоминание традиционной фабулы. Фабула в привычном смысле у В. Клименко отсутствует, пьеса представляет собой диалог двух актрис, старой и молодой, игравших Медею («Возможно это мать и дочь. Возможно, они чем-то неуловимо похожи» [3]) до убийства и предательства Ясона и после. Хотя пьеса представляет собой поток сознания (в репликах героев нет ни одного знака препинания) и отделить одну героиню от другой достаточно сложно (нужно заметить, что при постановке пьесы обеих героинь обычно играла одна актриса), в ней есть упоминания о сюжете, описываемом традиционным вариантом мифа: «ты помнишь как звали дочерей сваривших своего отца в котле не помню ты тогда хорошо это придумала с агнцем»[3]. В описание событий из реальной жизни актрис тесно вплетаются разрозненные фрагменты мифологического сюжета.

Мотив предательства также раздваивается. Он разрабатывается и с точки зрения предательства покинувшего Медею Ясона («он не любил», «если бы он любил я бы не состарилась»[3]), и с точки зрения любовника, оставившего актрису, и как «предательство жизни» («меня предала жизнь» [3]). Тема соперницы появляется у В. Клименко, но не конкретизируется, а воспринимается скорее в рамках отношений Медеи-женщины и Ясона-мужчины («она всю ночь была в его объятьях ты сама подложила ее ему как и многих других» [3]).

Мотив мести, подготовка к убийству не разрабатывается в значительной степени, что способствует созданию скорее положительного образа Медеи. Отсутствие разработки объясняется тем, что в центре не Медея – мифологический персонаж, а актриса, судьба таланта в театре. Смерть ребенка, оказавшаяся плодом воображения, упоминается в связи со случаем из жизни актрисы, а в рамках мифологического сюжета упоминается однажды («ты надеешься что он придет да если это не произойдет то я убью его детей»[3]). Как и у Ж. Ануя, появляется в пьесе и персонифицированная обида – медянка: «когда я ее поймала она была еще маленькой золотой и невероятно холодной как лед я впустила ее туда к себе все эти годы его не любви ко мне она жила там и соскользнув с тарелки она ползла в свою нору»[3].

По отношению к пьесе В. Клименко нельзя говорить об образах второстепенных персонажей и Ясона в традиционном смысле. Он появляется только в потоке сознания героини, хотя трактовка его образа близка к персонажу произведений Еврипида или К. Вольф [9]. Неправота Ясона не объективна с точки зрения отсутствия стороннего наблюдателя, но несомненна для Медеи, он – неблагодарный предатель, хотя причина его поступка не ясна.

Трактовки образа главной героини в пьесе В. Клименко сходна с его концепцией в произведениях Еврипида и К. Вольф. Несмотря на то, что её характер в пьесе противоречив, а отношение к театру у старой актрисы и молодой весьма различно, в данном случае обе они воплощают в себе черты представителя интеллигенции («наверное только театр это любовь»[3]). Для образа Медеи в пьесе в целом характерна царственность, последовательность и верность своей натуре. Есть здесь и идея о том, «что женщина ближе к богу», созвучная гиноцентричности К.Вольф. В пьесе В. Клименко есть отсылки к колдовской сущности образа Медеи, а, следовательно, и возможность символического толкования её поведения. Сказанное позволяет отметить, что, как и в произведениях К.Вольф и Еврипида, это не способствуют отрицательному восприятию героини

(«моя мать ее голова кишела змеями да ее голова кишела змеями ее голова рождала их они выросли и уползали но она не подарила мне этот дар» [3]), относятся к ней опосредованно. Символическое толкование также не снимает царственности образа. Так, например, упоминание живой рыбы («к завтраку подали рыбу живую рыбу» [3]) связано с беременностью («я помню что хотела ее спросить не беременна ли она», «даже когда была беременна играла до последнего дня меня увезли рожать с репетиции» [3]), а также соотносится с финальным описанием сна героини («а он стоял на склоне заснеженной горы словно Христос в снежной пустыни»[3]), если принять во внимание значение рыбы как древнего акронима имени Христа. Зеркало же, неоднократно упоминаемое в пьесе («будущее оно тамтам за этим зеркалом куда входит моя рука входит как в воду», «моя рука коснется зеркала коснется зеркала и оставит на нем исчезающий знак моей жизни» [3]), может восприниматься с одной стороны в смысле похожести героинь («Возможно это дочь, или они просто похожи» [3]), с другой – как символ судьбы, иллюзорности мира-театра, истины и знания или причастности к сверхъестественным силам.

Разработка сюжета о Мееде, таким образом, с течением времени подвергалась значительной трансформации. Если для авторов середины XX века характерно сохранение фабулы, основных мотивов, образов и имен, то пьесы конца XX и начала XXI уже не следуют этой тенденции. Полностью меняется (как у М. Курочкина), или отсутствует (как у В. Клименко) фабула, замещаются абсолютно иными (война полов в «Истребителе класса «Мееда» М.Курочкина), или почти не разрабатываются («Театр Меедеи» В.Клименко) традиционные мотивы, отсутствуют традиционные образы, порой сохраняющие только мифологические имена.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ануи Ж. Пьесы. – М.: Иностранная литература, 1958. – 221 с.
2. Еврипид. Трагедии. Т.1. «Литературные памятники». – М.: Наука, Ладомир, 1999. – 644 с.
3. Клименко В.А. Театр Меедеи. URL: <http://klimteatr.narod.ru/medea.htm>. [Дата обращения 18.09.2016].
4. Курочкин М.А. Истребитель класса Меедеи. URL: http://www.theatre-library.ru/files/k/kurochkin/kurochkin_1.html. [Дата обращения 18.09.2016].
5. Проскурникова Т.Б. Театр Франци: Судьбы и образы: Очерки истории французского театра второй половины XX в. – СПб.: Алетейя; М.: Гос. Ин-т Искусствознания, 2002. – 472 с.
6. Сенека. Трагедии.– М.: Искусство, 1991. – 496 с.

7. Федосеева, Т.В. Рецепция античной мифологии в русской драматургии конца XX – начала XXI вв. URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/34988/1/ФЕДОСЕЕВА%20Т.В.%20РЕЦЕПЦИЯ%20АНТИЧНОЙ%20МИФОЛОГИИ%20В%20РУССКОЙ%20ДРАМАТУРГИИ%20КОНЦА%20XX%20НАЧАЛА%20XXI%20ВВ..doc>. [Дата обращения 26.09.2016].

8. Шарыпина Т. А. Рецепция античного мифа в романе Ю. Брезана «Крабат, или Преображение мира» // Литературные связи и традиции в творчестве писателей Западной Европы и Америки XIX-XX вв.: межвузовский сборник. – Горький: ГГУ, 1990. – С. 67-77.

9. Шарыпина Т. А. Том Ланой «Мама Медея»: бельгийский вариант в немецком контексте // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Филология. Вып. 1(7), 2006. – С. 105-110.

10. Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии. Т. 1. «Литературные памятники». – М.: Наука, Ладомир, 1999. – С. 567-590

11. Anouilh Jean Médée. – Paris: La Table ronde, 1997. – 91s.

РАЗДЕЛ III

**ВОПРОСЫ ТЕАТРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ
И ИСТОРИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ. ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРАКТИКА**

Н. С. Скороход (Санкт-Петербург)

**«АННА КАРЕНИНА» ЛЬВА ТОЛСТОГО
В СВЕТЕ РАННИХ СЦЕНИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ:
ОТ МЕЛОДРАМЫ К ТРАГЕДИИ**

«Анна Каренина» Льва Толстого (далее АК – *Н.С.*) – роман особой судьбы. Его выделяет уникальная «воплощаемость», иными словами сверх-способность быть представленным, изображённым, сыгранным, жадное тяготение сцены и экрана к этому тексту.

««Судьба Карамазовых» будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдем в «Войне и мире» и Федру – в «Анне Карениной»» [3], – еще в начале прошлого века, предсказывая богатую сценическую судьбу «большим романам», Максимилиан Волошин ставил «Анну Каренину» на третье место. С годами значимость «Анны Карениной» становилась все более очевидной, теперь же – в начале XXI века – сцена и экран способны вычитать из АК не только «Федру», но и «историю Атридов», и даже – «Троянский цикл».

Будучи автором трех известных и неплохо принятых театром драм, Лев Николаевич, вероятно, немало удивился, узнав, что сегодня – впрочем, как и сто лет назад, «инсценировки романов Толстого более часты в театрах всего мира, чем собственно пьесы» [6, С. 321]. Мировой экран представляет этот текст практически ежегодно, варианты инсценировок «Анны Карениной» к настоящему времени не поддаются подсчету,

к тому же этот роман имеет в отечественной истории театра, что называется, «каноническую» инсценизацию – спектакль Вл. И. Немировича-Данченко по инсценировке Н. Волкова (1938, МХАТ). Постановка 1938 года оказалась поворотным пунктом в сценическом, да и в кинематографическом осмыслении романа, инсценировки и экранизации которого начали множиться еще при жизни писателя.

Зная о выношенном и страстном отношении Толстого к драматургии, назначению театра и драматического писателя, выраженному в критическом очерке «О Шекспире и о драме» 1907 года, где он предьявляет счет самому автору «Гамлета», мы могли бы ожидать столь же жесткого «спроса» и с авторов, изъявляющих желание инсценировать толстовскую прозу... Но, как ни странно, это не так.

Общеизвестно мнение Достоевского о переделках в пьесы его романов. Заветный абзац из письменного ответа классика кн. Варваре Оболенской, задумавшей перенести на сцену его «Преступление и наказание», не цитирует сегодня только ленивый [4, С. 225]. А вот об отношении Льва Толстого к инсценировкам его прозы доподлинно известно немного, хотя этот вопрос интересует нас в той же, если не в большей степени. Факт, что инсценировки «Анны Карениной», «Воскресения» и даже «Войны и мира» появлялись в печати и ставились при жизни яснополянского гения; факт, что на страницах рукописей первых инсценировок можно разглядеть пометы: «Переделка для сцены с разрешения графа Толстого из романа того же названия». Показательно, что в конце XIX – начале XX вв. происходит настоящий бум постановок романов Толстого и Достоевского на французской, британской и даже американской сценах, «Воскресение» и «Анна Каренина» с успехом идут в Японии. В Ясную Поляну так и сыплются просьбы о разрешении инсценировать то или другое, и практически все они получают – как это ни парадоксально – положительный ответ: «не запрещать», «не вмешиваться» – такова позиция Толстого в отношении любых сценических переделок. Но стояло ли за этим какое-либо принципиальное, сущностное убеждение?

Известен факт, что актёр и драматург Александринского театра Григорий Ге лично получил у Толстого разрешение на инсценировку «Воскресения». Это было связано с тем, что дядя актёра, великий художник Николай Ге, был в те годы очень близок с Толстым и представил ему молодого родственника. По свидетельству Исаака Файнермана, писавшего под псевдонимом Тенеморо, Лев Толстой так прокомментировал это событие:

«Ох уж эти переделки! С голоду что не выдумаешь; но мысль о переделках чисто детская мысль. (...) Роман и повесть работа живописная,

там мастер водит кистью и кладет мазки на полотно. Там фоны тела, переходные тона, а драма – область чисто скульптурная» [7, С. 580].

Замечание интересное, если конечно поверить на слово Тенеморо, имевшему, как пишет Лев Аннинский, репутацию «неутомимого собирателя слухов и анекдотов о Толстом», впрочем, при полном попустительстве последнего.

Попробуем всё же довериться источнику и сравнить отношение к инсценировке Толстого и Достоевского. Оба писателя не препятствуют попыткам инсценировок, и вместе с тем относятся к подобным действиям сугубо отрицательно. Однако объяснения отрицания у Толстого и Достоевского различны: первый говорит о формальных отличиях прозы и драмы, второй же – о содержательных. Если для Достоевского «есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической...» [4, С. 225], то для автора «Анны Карениной» никакой тайны тут нет, и это естественно, поскольку Лев Николаевич, в отличие от Федора Михайловича, преуспел на обоих поприщах – повествовательном и драматическом. Нет тайны – нет проблемы, а есть только «детский вопрос» авторов переделок, актёров и антрепренёров, жаждущих лёгких денег, новых ролей и публики, охочей – как сказали бы сегодня – до раскрученных книжек.

Действительно, первые инсценировки АК, как и других толстовских романов, наивно и бессистемно редуцировали первоисточник, приспособив прозу под нужды театра своего времени, ставя перед собой только задачу драматизации фабулы. И надо сказать, что АК повезло в этом отношении меньше, чем другим романам Толстого. В ней видели эффектный адюльтер, все прочие стороны романа долгое время сцену не интересовали. Характерна в этом отношении версия, представленная в рукописи 1881 года. Три экземпляра этой переделки АК хранятся в отделе рукописей Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки: «Анна Каренина. Драма в 5 действиях и 6 картинах. Сюжет заимствован из романа графа Л. Толстого». Автор данной инсценировки не установлен и по сей день. Однако мы знаем имя цензора, допустившего АК к постановке. На титульном листе рукописи можно прочесть: «с исключениями к представлению дозволить. Цензор драматических сочинений инспектор Нильчинов. Декабрь 1882».

В списке действующих лиц мы обнаруживаем практически всех героев романа: тут Каренины и Облонские, Щербацкие и Вронские, Левин, Сережа, княгиня Бетси, княгиня Мягкая, адвокат, секретарь Каренина, кондуктор на железной дороге, существенное место занимают слуги –

Матвей и Аннушка, из их диалогов мы узнаем факты из жизни господ. В действии принимает участие и массовка: гости, военные и статские. Единственное сокращение, которое позволил себе инсценировщик, – это соединение романых графини Нордстон и графини Лидии Ивановны в один персонаж.

Однако автор явно поспешил в другом отношении: следуя старым правилам классической драмы, инсценировщик предельно унифицировал пространство и сжал время действия. АК, как и всякий роман, принципиально «замешан» на том, что Михаил Бахтин назвал «хронотопом»: на течении времени (cronos) и разорванности пространства (topos), где происходят события. Дорога, в частности, «дорога железная», имеет принципиальное значение для романа; особенностью же хронотопа АК, что было неоднократно отмечено, является дорога между Петербургом и Москвой. Именно в пути из одной столицы в другую герои АК меняют убеждения, трансформируются их чувства и судьбы...

Бахтин недаром утверждал, что в романе «всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов» [2, С. 406]. Первая инсценировка АК «растоптала» именно хронотоп. Разведенные во времени и пространстве романые эпизоды сватовства Левина и первого объяснения Анны и Вронского на станции Бологое происходят в соседних комнатах в режиме «единства времени». И более того, неустановленный автор вообще упразднил дихотомию двух столиц: Каренины, Щербачкине, Облонские, Вронские проживают *в одном городе*. По жанру перед нами великосветская мелодрама, первый акт которой заканчивается обращенной к Вронскому репликой Анны «Возьми меня, я твоя!», второй – воплем героини «Проститевыменя!», обнаружившей охлаждение любовника, и ремаркой «бросается под поезд». Несмотря на крайнюю наивность переложения романа, исторически эта инсценировка отражает отношение первых читателей к АК. Как известно, в 1875 году критик «Русского вестника» В. Г. Авсеенко превозносил «Анну Каренину» как «великосветский роман», что вызвало критическую дискуссию об этом тексте. Безымянная инсценировка 1881 года не только читает АК как великосветскую мелодраму, но и создает «мелодраматическую традицию» в истории инсценизаций романа. В дальнейшем и переделка В. Дашевской 1904 года, и инсценировка А. С. Вознесенского 1914 года, и многие другие с незначительными вариациями воспроизводили именно этот жанр, канонический вариант которого был создан, как ни странно, французским автором Эдмоном Гиро.

Эта удивительная инсценировка, сделанная автором-французом, пьесы которого переводились и ставились на русской сцене в начале XX века

довольно активно, представляла собой пятиактную пьесу, где единство времени и места соблюдались в рамках одного акта. Линия Левина и Щербацких подавалась лишь в первом акте, причем несколько водевильно, далее эта линия переходила во вне-сценическую: о них только говорили. Фантастичность этой мелодрамы заключалась в том, что там – в режиме реального времени – разыгрывались не только события, о которых в романе лишь упоминается, как например, Долли застаёт Стиву с м-ль Роланд, но и мысли, фантазии и страхи героев. В последней картине друг Вронского Нечаев откровенно волочит за Анной, говоря ей: «Вы же теперь только любовница моего друга», тогда как Вронский абсолютно точно намерен жениться на молоденькой княжне Сорокиной. Ну, конечно же, загнанная в угол женщина бросается под поезд. Переделка Гиро была переведена на русский язык Б.А. Нечаевым в 1907 году, в дальнейшем же переводилась неоднократно и охотно ставилась на отечественной сцене. Что ж, надо откровенно признать, что в первые десятилетия сценической жизни АК не удалось стать «русской Федрой», её судьба могла сравниться пожалуй лишь с Маргаритой Готье.

Традиция была нарушена лишь в конце 1930-х годов, когда Вл. И. Немирович-Данченко и Н. В. Волков переложили роман для МХАТ⁴.

Стоит заметить, что инсценировки, созданные в рамках мелодраматической традиции, при всех различиях, так или иначе старались сохранить обе линии романа: линию Карениных–Вронского и линию Щербацких–Левина. Толстой не раз подчеркивал, что именно архитектура романа, монтаж двух его главных линий составляли для него главное достоинство АК. Однако МХАТ поступил иначе: в отличие от первой громкой постановки классической прозы – спектакля «Братья Карамазовы» 1910 года, – инсценировка «Анны Карениной» являла собой пример жёсткого интерпретационного чтения, безжалостно нарушающего структуру и архитектуру романа: линия Левина была полностью изъята из сценической версии, линия Анна–Каренин–Вронский существенно спрямлена и подавалась сквозь оптику социальных отношений. «Конфликт Анны с окружающим её обществом приобретал социальное звучание. Массовые сцены, органично введенные в последовательно развивающееся единое действие, подчеркивали глубину и неразрешимость конфликта» [10, С. 55]. Но, несмотря на то, что создатели этой версии сознательно противо-

⁴ Конечно же, мелодраматические переложения АК существовали и существуют и поныне, достаточно вспомнить первую часть трилогии Маргариты Кругловой. См.: Круглова, М.Г. Женщина-сеть, и сердце ее – силки, а руки её оковы... // Круглова, М.Г. Положи меня как печать на сердце своё... – М.[б.и.], 2003. – С. 213-272.

речили автору романа, «инсценировка Волкова шла много и долго, имела замечательных исполнителей» [8, С. 88] и в других театрах СССР. «Перечитываешь роман и перед глазами А.Тарасова “в чёрном, низко срезанном бархатном платье”, Б.Петкер, лоящий моль, А.Степанова – Бетси Тверская с её злым изяществом. <...>Интонации актеров стали интонациями Карениных, Облонских, их прислуги» [8, С. 88], – писала Е.И. Полякова, и это ощущение было, вероятно, общим для целого поколения зрителей. Лишь в 1983 году, когда на подмостках театра им. Е.Вахтангова появилась новая версия романа – инсценировка Михаила Рощина и спектакль Романа Виктюка «Анна Каренина», пьеса Волкова утратила монополию на роман в советском сценическом пространстве, и далее сценические версии АК стали множиться.

Многие исследователи склонны объяснять успех подобного чтения-интерпретации выдающимися достоинствами легендарного спектакля Немировича-Данченко и исполнительским мастерством мхатовской труппы, которые «отключили» процесс персональной рецепции романа «Анна Каренина» у целого поколения читателей. Другие объясняют легендарность прочтения именно событием встречи романа и аудитории: «Классическая триада: женщина, любовь, общество! А за всем этим более важное – новая женщина, новая любовь, новая красота с удивлением вглядывалась в женщину времени недавнего, но минувшего. И с глубоким благодарным чувством признала в Анне себя». – Драматург Александр Мишарин полагал основным достоинством интерпретации романа «возвращение женственности целому поколению, целой эпохе» [8, С. 83]. На это можно возразить, что МХАТ вовсе не открыл роман для советской сцены, в 1930-е годы АК ставилась многократно в Саратове, Харькове, Курске, Иванове, в драматических театрах ряда других городов.

Обращаясь к мхатовской инсценировке, мы находим, что тема женственности и страсти практически не звучит в этой версии, напротив, авторы делают акцент не на «пожаре страсти», а на обыкновенной искренности, человечности отношений Анны и Вронского, противопоставляя их хрупкость незыблемости другого типа отношений, царящих в окружающем социуме. Любовная проблематика уже на уровне замысла стояла у авторов этой интерпретации отнюдь не на первом месте: «эпоха, среда, типы лицемерной морали и жестокая её сила имеют для нас первенствующее значение» [5, С. 303], – так аргументирует Немирович-Данченко безжалостное изъятие из первого варианта инсценировки сцен знакомства и зарождения любви Анны и Вронского. В письме к В.Г. Сахновскому, работавшему на этом спектакле в качестве режиссера, постановщик изла-

гает свое виденье «зерна» сценической версии первоисточника, где Анне и Вронскому должны противостоять «цепи – общественные и семейные». «Пусть на сцене только два лица... – соглашается с Немировичем автор инсценировки, – у зрителя должно возникнуть ощущение не только личной драмы, а и тех больших социальных предпосылок, которые окрашивали и предопределяли развитие личных моментов» [1, С.185]. Такая оппозиция должна быть выстроена как на этическом, так и на эстетическом уровне: в будущем спектакле столкнутся «красота – живая, естественная ... и красивость – искусственная, выдуманная, порабощающая и убивающая. Живая прекрасная правда и мертвая импозантная декорация. Натуральная свобода и торжественное рабство» [5, С. 304].

Учтём, что событие прочтения романа «Анна Каренина» было предпринято в годы «ежовщины» – по сути, тайной государственной бойни с немотивированным для самих жертв способом их отбора, когда уже был создан универсальный механизм «торжественного рабства»: доноса, слежки, «подавления печатного слова и иных средств информации и невиданного насилия над ними» [11, С. 28]. Историческая атмосфера, начертанная Немировичем-Данченко, не слишком достоверна применительно к эпохе середины 1870-х годов: «дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм, цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, неколебимо, блестяще и на глаз и на ухо», – и далее, продолжает фантазировать он, – кольцо, которым как будто петлей скованы любовники, состоит из «лицемерных» улыбок, «фарисейских» слов, «жреческой нахмуренности и тайного разврата во всех углах этого импозантного строения. Где-то сверху закамелое лицо верховного жреца – Понтифекса Максимуса» [5, С. 304]. Приведённые здесь детали скорее описывают общественную атмосферу эпохи «развернутого наступления социализма», а вычитанная Немировичем из Толстого «порабощающая» и «убивающая», «торжественная», «импозантная» и «помпезная» красивость впрямую отсылает к помпезной и зловещей стилистике т.н. «сталинского ампира». Рискнем предположить, что мхатовское прочтение «Анны Карениной» совершенно непреднамеренно обернулось соединением контекста сталинской эпохи и текста романа.

Роман был, с одной стороны, сознательно лишен всякого нравственно-философского звучания, спрямлен, вульгарно социологизирован в духе своего времени, а с другой стороны, переплавлен историко-созидательной энергией авторов спектакля, которая выявила для себя самой дух торжествующего сталинизма. Инсценировка заключала в себе историю раздавленной личности, рискнувшей позволить себе индивидуальный, частный способ бытия. По замыслу Волкова, Анна «раздавлена невыносимой

тяжестью собственнического строя» [1, С. 191]. По версии писавшего о спектакле Юзовского, и Анна, и Вронский, и Каренин «оказываются раздавленными теми собственническими устоями жизни, которые они же возводили и провозглашали» [12, С. 212].

Да, создателям спектакля удалось нарушить мелодраматическую традицию сценического и экранного прочтения романа: инсценировка и спектакль доказали, что «Анна Каренина» может и должна звучать трагедийно; и в этом отношении все дальнейшие переложения романа не могли игнорировать опыт Волкова и Немировича-Данченко. Думаю, что причиной подобной (принципиальной в жизни романа) сценической интерпретации был исторический контекст, с которым соединилось событие его прочтения: Н.В.Волков писал, что в 1936 году ощущал роман «как трагедию жизни и смерти, как трагедию, складывающуюся на земле без всякого вмешательства неба» [1, С. 192].

Авторы этого прочтения АК создали, с одной стороны, один из самых официозных спектаклей своей эпохи, на премьере которого «товарищи Сталин, Молотов, Каганович, Ворошилов, Жданов горячо аплодировали вместе со всем залом» [1, С. 202], а с другой – «выплавили» из текста романа то, что стало для социума публичным осознанием ужаса настоящего. Разумеется, это познание было неотрефлексированным, нигде не объявленным, интуитивным, а потому –еще более притягательным.

Однако возникает вопрос, отчего Немирович-Данченко, этот «русский Брехт»⁵, открывший эпическое звучание «больших романов» для отечественной сцены, в случае постановки АК и вовсе пренебрег перенесением на сцену нарратива романа? Отчего режиссёр и автор инсценировки не увлеклись «событием рассказывания», авторским голосом, нарративными стратегиями текста? Ведь первоначально у режиссера возникла мысль о двух ведущих – исполнителях ролей Анны (Алла Тарасова) и Вронского (Марк Прудкин), но эта идея была отброшена еще на раннем этапе рождения замысла.

Думаю, ответ заключается в том, что здесь источником притяжения для Немировича-Данченко оказались фабула АК, его персонажи, соединение текста и контекста эпохи, целью режиссёра было показать «трагедию на земле», а эпическое остранение не укладывалось в рамки этого замысла.

Очевидно, что сегодня каждая новая сценическая «Анна Каренина» претендует на нечто большее, чем та или иная интерпретация истории. И

⁵ Этот тезис я выношу на защиту докторской диссертации «Большие романы и русский театр»

дело даже не в том, что от обращения к любому толстовскому роману мы волей-неволей ждём отражения вопросов «высшей ступени, до которой может достигать ум человека», а именно «... о назначении человека, о будущей жизни, о бессмертии души...» [9, С. 68-69], но и в том, как именно будет решен вопрос прочтения эпической сути романа. Однако это уже следующая тема.

ЛИТЕРАТУРА:

1. «Анна Каренина» в постановке Московского ордена Ленина Художественного Академического театра Союза ССР имени М.Горького. – М.: Изд-во МХАТ, 1938. – 216 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ.лит., 1975. – 506 с.
3. Волошин М. А. Имел ли Художественный театр право инсценировать «Братьев Карамазовых»? – Имел // Утро России. – 1910. – 22 окт. – № 280.
4. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 29. – Кн. 1. – М.: Наука, 1986. – 565 с.
5. Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера: Хрестоматия. – М.: Искусство, 1984. – 623 с.
6. Полякова Е.И. Театр Льва Толстого. – М.: Искусство. 1978. – 344 с.
7. Тенеромо И. Л.Н. Толстой о театре // Театр и искусство. 1908. № 21. – С. 580-581.
8. Театр. – 1984. – № 5.
9. Толстой Л.Н. Собр.соч.: в 12 т.Т. 1. М.: Правда, 1984. – 573 с.
10. Халип В. Строка, прочитанная театром. – Минск: Наука и техника, 1973. – 434с.
11. Цензура в Советском Союзе 1917-1991: Документы. – М.: РОССПЭН, 2004. – 575 с.
12. Юзовский Ю.И. О театре и драме: В 2-х т. Т. 2. – М.: Искусство, 1982. – 429 с.

И.Л. Багратион-Мухранели (Москва)

ФУНКЦИЯ ВНЕСЦЕНИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПЬЕСАХ «ЦАРЬ ИУДЕЙСКИЙ» К.Р. И «ПОСЛЕДНИЕ ДНИ. (ПУШКИН)» М.А.БУЛГАКОВА

Пьесы «Царь Иудейский» и «Последние дни. (Пушкин)» рисуют конец земного пути героев. Обе они изображают трагическую гибель протагонистов и на первый взгляд являются трагедиями, хотя К.Р. называет свою пьесу «драмой в четырех действиях и пяти картинах». Но считать

их трагедиями в чистом виде трудно. У главных героев – Иисуса и Пушкина – нет трагической вины, они «без вины виноватые» и с точки зрения истории, и с точки зрения авторов. И это подчеркивается их физическим отсутствием среди действующих на сцене персонажей, принципиальной внесценичностью.

Традиционно в драматургии XIX века функция внесценических персонажей – расширение сценического места действия. Но в XX веке к ней добавляются другие, что видно из рассмотрения названных двух пьес – Великого Князя Константина Романова и М.А.Булгакова. Исходные мотивы использования этого приема в разное время («Царь Иудейский» – 1912, «Последние дни» – 1932-1934) были разными, но оба они находились в русле общих тенденций развития драмы (и литературы в целом) первой половины XX века. Отсутствие протагониста в этих двух пьесах – следствие изменившейся реальности и трансформации тех процессов, которые происходили с концепцией героя в русской литературе начала XX века. Уже в творчестве А.П.Чехова на смену изображению героя как типа, что было присуще пьесам Гоголя, Тургенева, Гончарова, Островского, приходит изображение героя-характера, преимущественно индивидуального, не представляющего коллектив, о чем пишет А.П.Чудаков [8, С. 604-630]. В эссе «Конец романа» О.Э. Мандельштам замечает: «Если первоначально действующие лица романа были люди необыкновенные одаренные, то на склоне европейского романа наблюдается обратное явление: героем романа становится заурядный человек и центр тяжести переносится на социальную мотивировку, то есть настоящим действующим лицом является уже общество, как, например, у Бальзака или у Золя [5, С.535].»

В период написания драмы «Царь Иудейский» со стороны драматической цензуры существовал прямой запрет на изображение сакральных евангельских событий. В драме непосредственно на сцене нет Христа, Апостолов, Богоматери, о них говорят остальные действующие лица и таким образом К.Р. воспроизводит евангельские события от въезда Христа в Иерусалим до его Воскресения. Они представлены художественно, ярко, особенно финал драмы, когда К.Р. перелагает стихами слова молитвы:

Хвалите Господа с небес
И славьте, человеки.
Воскрес Христос! Христос Воскрес!
И смерть поправ во веки! [3, 281]

Эти стихи сопровождаются пением хора за сценой. К.Р. использует вместо слов Христа известные зрителям слова литургии и библейские

цитаты, обозначая тем Его присутствие, То есть автор переводит образ персонажа из индивидуально-рационального, словесного плана в коллективное бессознательное, усиливая музыкально-иррациональную сторону выразительности. Новый принцип спектакля без главного героя был поддержан музыкой спектакля, которую написал А.К. Глазунов.

Но Священный Синод запретил постановку, считая, что театр – недостойное место действия для изображения евангельских событий. На сцене сыгран «Царь Иудейский» был в 1914 году объединением «Измайловские досуги», специально созданным К.Р. для постановки пьесы. Большинство исполнителей были не профессиональными актерами. Сам Великий Князь Константин Константинович исполнял роль Иосифа Аримафейского.

Эта пьеса, если бы она имела другую сценическую судьбу, могла бы стать серьезной вехой в сближении русской светской культуры и христианства, способствовать дальнейшему развитию литературной христологии.

Достоевский в «Братьях Карамазовых» задал вектор рассмотрения образа Христа в художественном творчестве. Но драматургом, заложившим христианские основы русской драматургии, был Пушкин. Цикличность «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий» строится на церковном понимании страстей – грехов цареубийства, зависти, скупости, окаменелого бесчувствия, любострастия, определивших темы пушкинских трагедий. «Истина страстей, правдоподобие чувствований», о которых Пушкин пишет в письме Н. Раевскому, объясняя принципы своей драмы, – это не тавтология, поскольку страсти понимаются им в церковно-каноническом плане. Среди двадцати двух театральных замыслов Пушкина есть сцены из римской жизни, и заглавие одной из них – «раб христианин». Этот замысел мирового театра, когда каждый век должен был быть представлен одной пьесой, с наиболее характерными идеями своего времени, столкновением страстей, возможно, предполагалось начать с изображения зарождения христианства. Но духовная и театральная цензура, хотя и смягченная новым уставом 1826 года, не позволяла изображать на сцене образ Христа. Под запретом было даже выражение «твои небесны очи». Ахматова считала, что пушкинский драматургический замысел о событиях первых веков христианства перешел в прозу, в отрывок «Сцены из римской жизни» [Цит. по 4].

Спустя сто лет цензурные условия, естественно, изменились, но оставался запрет на изображение в театре и кино основных таинств православной службы. Поэтому, в частности, в русских фильмах периода не-

мого кино свадьбы, например, всегда играют героини-католики – поляки и другие иностранцы.

Однако эти внешние условия вряд ли являлись формирующими и жанрообразующими для пьесы «Царь Иудейский». Талантливый поэт Константин Константинович Романов вынашивал этот замысел около полувека. Он обладал серьезными знаниями в области драмы – переводил «Гамлета» [2, 56] Шекспира и не мог не знать о форме драмы для чтения. В обращении к библейской проблематике у Константина Константиновича были предшественники как в европейской, так и в русской драме. Поздние трагедии Расина «Гофолия» и «Эсфирь», трагедии «сакре». Были попытки и изображения основателей религии, правда, инославной, – например, образ пророка Мухаммеда в трагедии Вольтера «Фанатизм, или пророк Магомет». Правда, с точки зрения просвещения, этот религиозный деятель не мог быть представлен публике иначе как лживым и коварным. В русской литературе мы тоже находим подходы к библейской проблематике: например, трагедию Гиро «Макковей» в переводе А.А. Дельвига. Сюда же можно отнести и драматическую поэму «Иоанн Дамаскин» А.К. Толстого, который рисовал выдающегося отца церкви, но в большой мере по аналогии со своей биографией, ставя в центр произведения выбор между религиозным и художественным призванием.

Образ Христа появлялся в рождественских действиях, в вертепных представлениях, в произведениях школьной драмы. Интерес к старинной драме и мистерии в России испытывали различные авторы серебряного века, обращаясь к балаганным представлениям и арлекинаде, масляничным гуляниям и античному баснословию. Это и «Бесовское действо над неким иноком, а также смерть грешника и смерть праведника, сие есть прение Живота со смертью» А.М. Ремизова, это и «Литургия Мне», мистерия «Победа смерти», «Дар мудрых пчел», балаган «Ночные пляски», «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба, «Венецианские безумцы» М. Кузмина, «Царь Иксион» И.Ф. Анненского, «Гондла» и «Дитя Аллаха» Н.С.Гумилева, «Балаганчик» А.Блока. Поиски шли и в области лирической стихотворной драмы, музыкальной драмы, к которым в статье «Храмовое действо как синтез искусств» обращался о. Павел Флоренский, рассматривая их связь с литургией.

Драма Константина Константиновича «Царь Иудейский» находилась как в контексте богословских исканий русской мысли, в первую очередь, Богодействия о. Сергия Булгакова, так и в русле собственно театрально-эстетических споров серебряного века о Мистерии, о новой драме, о создании символического мифа, мифа сакрального.

Думается, что в драме «Царь Иудейский» проявился особый такт К.Р. как глубоко религиозного православного человека и как драматурга, отказавшегося непосредственно изображать Христа на сцене. Здесь К.Р. не шел на поводу у общей моды обращения к средневековому европейскому театру.

О сложности в художественном отношении обращения к сюжетам священного писания говорил во второй половине XX века поэт и знаток драматургии Шекспира Уистен Хью Оден: «Вы знаете, представить Христа в искусстве все-таки невозможно. К старым мастерам мы просто привыкли и воспринимаем их автоматически, но в свое время их полотна, должно быть, казались современникам оскорбительными. Хорошо, можно изобразить Его при рождении или после того, как Он умер. Еще, может быть – после Вознесения. Но Христос исцеляющий? Или благословляющий? Попробуйте сделать это, и интерес зрителя немедленно переместится на людей, которые Его окружают. В подобных изображениях художник использует схему, но по завершении работы ты понимаешь, что перед тобой только схема. Двоякая природа Христа соответствует Сущности и Существованию» [6, с. 19-20].

К.Р. отдает отчет в этой сложности и отказывается от того, чтоб выводить Христа на сцене. В этом отказе от изображения главного действующего лица проявляется новаторство драматической формы «Царя Иудейского». Подобным отказом в драматургии XIX века стало отсутствие героя-резонера, рупора идей автора, что было неперменным условием в драматургии классицизма. Думается, что с этим можно сравнить и отказ от главного героя в драме XX века. Автор бережно отбирает остальных героев, на которых ложится дополнительная нагрузка реализации замысла. От пьесы требуется историческая точность – верность Священному писанию – и художественная убедительность. Константин Константинович Романов органически соединяет их: жена Понтия Пилата Прокула, Иосиф Аримафейский и Никодим, члены синедриона, Вартимей, Симон Киринаеянин, жены-мироносицы, фарисеи и созданные фантазией автора персонажи-христиане Александр и Лия – невольники Прокулы, пляшущие сирийские рабы, – все они доносят замысел драматурга, создавшего пьесу без героя, по форме близкую к лирической драме.

Пьеса и спектакль должны были стать важной вехой на пути создания светского христианского искусства, но в силу исторических причин влияние их было гораздо меньшим, чем могло бы.

Однако одно исключение, достаточно важное для русской литературы, мы считаем, все же существует. Этим исключением является творче-

ство М.А. Булгакова, который серьезно изучал «Царя Иудейского» при работе над романом «Мастер и Маргарита». Об этом свидетельствует и его пьеса «Последние дни. (Пушкин)», где был использован тот же приём, что и в драме Константина Романова.

Булгаков отказывается от наивно-реалистического изображения героя, (который, к тому же, «наше все»). «В динамике произведения герой оказывается столь устойчивой движущейся точкой, что возможно бесконечное разнообразие (*вплоть до противоречий*) как черт, обведенных кружком его имени, так и действий и речевых обнаружений, приуроченных к нему» [7, С.417].

«Кружком имени» Пушкина Булгаков соединяет разных героев, разные отношения к Пушкину, самого его спрятав в тени. Реплика из первого действия: «Никита уходит. Гончарова, посидев немного у камина, уходит во внутренние комнаты. Слышится колокольчик. В кабинет, который в полумраке, входит не через гостиную, а из передней Н и к и т а, а за ним мелькнул и прошел в глубь кабинета какой-то ч е л о в е к. В глубине кабинета зажгли свет» [1, С.325]. После чего Никита (глухо, в глубине кабинета) отвечает «Слушаю-с, слушаю-с, хорошо» [там же]. Драматург приглашает нас поверить в существование Пушкина – «какого-то человека», но обращается к нашей фантазии, а не к визуальному воплощению персонажа. Так же строится и диалог с ним. Мы слышим реплики Александрины Гончаровой, но это только её ответы Пушкину. Во втором действии Пушкин снова мелькает невидимкой на балу.

«Н и к о л а й I. Василий Андреевич я плохо вижу отсюда, кто этот чёрный стоит у колонны?

Жуковский всматривается. Подавлен.

Может быть, ты сумеешь объяснить ему, что это неприлично.

Жуковский вздыхает.

В чем он? Он, по-видимому, не понимает всей бессмысленности своего поведения. Может быть, он собирался вместе с другими либералистами в Convention National и по ошибке попал на бал? Или он полагает, что окажет мне слишком великую честь, ежели наденет мундир, присвоенный ему? Так ты скажи ему, что я силой никого на службе не держу. Ты что молчишь, Василий Андреевич?» [1, С. 337]

У персонажа Пушкина нет реплик. Но за него говорят его стихи, переданные другим персонажам. Строки «Буря мглою небо кроет» напевает Александрина, их декламирует осведомитель III отделения Битков, читает Леонтий Васильевич Дубельт. Жуковский с Александриной гадают на томике Пушкина, и в пьесу введены фрагменты из стихотворе-

ния «Мирская власть» и из «Евгения Онегина». Булгаков, так же как К.Р., соединяет персонажей исторических и созданных авторской фантазией. Это Наталия Николаевна, Дантес, Воронцова, Даль, Данзас, Тургенев, Никита, поэты Кукольник, Бенедиктов, Бенкендорф, а также безымянные жандармские офицеры, толпа, студенты. И кульминация приходится на чтение в четвертом действии безымянным Студентом стихотворения «На смерть поэта» М.Ю. Лермонтова.

Индивидуальность Героя – Пушкина в пьесе Булгакова представляют Стихи, прочитанные не им. Так возникает новая форма диалога, особое многоголосие. Голос героя раздаётся «за кадром», вне сцены. Но он не просто расширяет пространство, вводя сведения о других персонажах, внесценические персонажи К.Р. и Булгакова ориентированы не вовне, а внутрь мира героя. Это новый тип театральной коммуникации, новый характер диалогизма, когда физическое отсутствие персонажа воссоздается всем контекстом, всем хором остальных героев. И это уже одна из форм драматургии XX века.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Булгаков М. Пьесы. – М.: Советский писатель. 1991. – 798 с.
2. Игуменя Тамира. К столетию поэта К.Р. Только в отрывочных картинках, каким я помню отца. Записки его старшей дочери: Сборник памяти Великого Князя Константина Константиновича, поэта К. Р. / Под ред. А.А.Геринга. – Париж, Издание Совета общекадетских объединений за рубежом. 1962. – 170 с.
3. К.Р. (Константин Константинович Романов). Стихотворения и драма «Царь Иудейский». Библиотека поэзии. – М.: Профиздат, 2011. – 288 с.
4. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. – С.-Петербург, «Искусство – СПб», 2002, – 768 с.
5. Мандельштам О. Стихотворения и проза. – М.: Рипол Классик, 2001. – 895 с.
6. Оден У. Х. Застольные беседы с Аланом Ансенем. – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2015. – 256 с.
7. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574с.
8. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с.

ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ПЬЕСЕ В. НАБОКОВА
«ИЗОБРЕТЕНИЕ ВАЛЬСА»

Поиск возможных причин фатальной невозможности счастья – один из важнейших этапов в эволюции философского и творческого мышления В. Набокова. К этому периоду относится пьеса «Изобретение Вальса» (1938), созданная непосредственно перед написанием первого романа на английском языке. Как и предыдущую пьесу «Событие», он пишет ее для «Русского театра», уделяя особое внимание психологической стороне. Кроме того, нельзя не отметить кассандровского начала произведения, предвосхитившего создание атомистики в борьбе тоталитарных государств за власть: «Некоторые места (в которых мы с сыном особо тщательно старались не сбить старомодные складки былого воображения) звучат пророчески, даже дважды пророчески, предугадывая не только позднейшую атомистику, но и еще более поздние пародии на эту тему – что можно считать прямо-таки мрачным рекордом», – отмечает В. Набоков в предисловии к американскому изданию «Изобретения Вальса» [2].

Цель данной статьи – исследование особенностей конфликта в пьесе В. Набокова «Изобретение Вальса» в системе драматургических исканий первой половины XX века. Проанализирована проблематика, выявлено своеобразие конфликтной модели и ее взаимосвязь со структурной организацией пьесы.

При видимой простоте, «Изобретение Вальса» – это попытка В. Набокова реализовать не только идею идеальной пьесы в его понимании, но и попытка ответить на вечные вопросы и вопросы его времени. Верный путь к постижению идейной целостности пьесы и корректной интерпретации ее содержания – определение особенностей конфликтной модели, что, как уже отмечалось, и является целью статьи.

Изучение конфликта пьесы «Изобретение Вальса» позволяет выделить закономерности построения действия в пьесах подобного типа. Кроме того, анализ противоречий, лежащих в основе конфликта, и их разрешений раскрывает духовный потенциал пьесы В. Набокова для современного читателя и зрителя.

Исследования пьесы немногочисленны, в связи с тем, что по независящим от автора причинам пьеса поставлена не была и ее появление в печати как в русском, так и англоязычном варианте (*The Waltz Invention*) не привлекло внимания критиков, за исключением отклика Г. Адамовича.

Тем не менее, произведение неоднозначно оценивается как с точки зрения жанровой структуры, так и содержания. Большую часть материала по изучению пьесы представляет собой англоязычная критика, которая значительно упрощает пьесу, сводя все к проблеме тоталитарной системы (Paul D. Morris, John Skow), что является недопустимой ошибкой в осознании творческой задачи автора. В. Набоков отмечал, что в его пьесе нет «политического послания» и он сам ярый противник мирных «демонстраций», но «трудно, думаю, относиться с большей гадливостью, чем я, к кровопролитию, но еще труднее превзойти мое отвращение к самой природе тоталитарных государств, где резня есть лишь деталь администрирования» [2].

Литературоведы при упоминании особенностей конфликтной модели пьесы зачастую не учитывают, что она воплотила в себе идеи не только самого В. Набокова, но и ряда его предшественников, разработавших инновационные приемы и доказавших ряд новых теоретических положений в области драматургического искусства. Однако собственно конфликт и действие в пьесе не привлекли внимание исследователей. Тем не менее, ряд работ имеют значение для анализа конфликтной модели: например, статьи, посвященные поэтике пьесы (Р. В. Новиков, С. В. Смоличева), отдельных моментов содержания и интертекстуальных форм (С. Сендерович, Е. Шварц).

Перед выявлением особенностей конфликта следует обратить внимание на структурную организацию пьесы. Она состоит из трех действий и представляет сновидение главного действующего лица, именуемого Вальс. О том, что субъект действия пребывает во сне, читатель узнает только в конце третьего действия. Автор именовал свое произведение драмой, современные исследователи (И.Н. Коржова, А. Медведев и др.) соотносят его с жанром монодрамы. Еврейновская традиция представления, которое через «душевное состояние действующего являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [1], очевидна в пьесе В. Набокова. Субъект действия, Сальватор Вальс, также «является перед нами таким, каким он себе представляется в тот или иной момент сценического действия» [1]. Особенности его характера и его места в сценическом действии поясняет В. Набоков в предисловии: «Если с самого начала действие пьесы абсурдно, то потому, что этим безумный Вальс – до того, как пьеса началась – воображает себе ее ход, пока он ждет в приемной, в кресле викингского стиля – воображает себе беседу, устроенную по протекции Гампа и баснословные ее последствия; беседу, которой он в

действительности удостаивается лишь в последней сцене последнего акта. Пока в приемной расстилаются его мечты, прерываемые паузами забвения между приступами его фантазии, время от времени возникает внезапное истончение текстуры, стертые пятна на яркой ткани, позволяющие рассмотреть сквозь них иной мир» [2].

Обратимся к сюжету. Некий человек, Сальватор Вальс, приходит к министру для того, чтобы сообщить о наличии у него изобретения – машины «телемора», способной «путем повторных взрывов уничтожить, обратить в блестящую ровную пыль целый город, целую страну, целый материк» [2]. Обладание таким «изобретением» наделяет его хозяина властью над всем миром. В Вальсе видят безумца и его изобретение не признают:

«Министр. Каков, а?

Полковник. Что ж, – самый дешевый сорт душевнобольного.

Министр. Экая гадость! Отныне буду требовать предварительного медицинского освидетельствования от посетителей. А Бергу я сейчас намылю голову.

Полковник. Я как-то сразу заметил, что – сумасшедший. По одежде даже видно. И этот быстрый волчий взгляд... Знаете, я пойду посмотреть – боюсь, он наскандалит в приемной. (Уходит.)» [2].

Назревает классическое противостояние творческой личности и косного ко всему новому общества. Эмоциональная вибрация нарастает в диалогах Вальса, Берга и полковника, однако своего апогея не достигает. Результат драматического столкновения определяет случай – гора разрушена взрывом непонятого происхождения, и чиновники оказываются перед фактом. К принятию решений стороны подталкивает появившийся как бог из машины Сон. Его реплики очень показательны в развертывании драматического конфликта: «Дорогой министр, в жизни ничего странного не бывает. Вы стоите перед известным фактом, и этот факт нужно признать или же расписаться в своей умственной некомпетентии. Предлагаю следующее: пускай будут произведены еще испытания. Ведь это вы сможете организовать, господин Вальс? /.../ Лучше не думайте, будет только хуже.../.../ Господа, не ссорьтесь. (К министру.) Ну что, додумали? /.../ Господа, все мы немножко взволнованы, и потому некоторая резкость речи прощительна. (К министру.) Кончайте думать, пожалуйста. /.../ Это так просто: составьте комиссию из верных людей, и будем играть. Полковник, оставьте этот стул, право же, не до мелочей...» [2].

Во втором действии драматический узел продолжает стягиваться, противоречие личность – общество более обостряется, но его уже сле-

дует рассматривать с другой точки зрения. Изменение вектора рецепции прогнозирует последняя фраза первого действия, произнесенная дочерью генерала Берга Анабеллой: «А известно ли вам, что там некогда жил колдун и белая, белая серна» [2]. Во втором действии также появляются куклы, которые внешне неотличимы от других генералов.

С одной стороны наблюдается усиление действия через увеличение количества персонажей, с другой – нарушение классического драматургического принципа сосредоточения сил на решительном участке. Эти персонажи своими именами и поступками более напоминают балаганных (Берг, Брег, Бриг, Бруг, Бург, Герб, Граб, Гриб, Горб, Гроб и Груб), потому фактически драматическая борьба не получает массовости и остроты. Личность не напрямую противопоставляет обществу: генералы обсуждают судьбу Вальса и его изобретения без его непосредственного участия. Условно его интересы представляет Сон.

Расстановка сил меняется: Вальс в союзе со Сном оказывает мощное контрдействие генералам и одерживает победу в этом столкновении. Теперь он полноправный властитель, стремящийся устроить благоденствие на земле, как говорит Сон в конце второго действия:

Он победил, – и счастье малых сих

Уже теперь зависит не от них [2].

Т.е. при видимом напряжении противоречие разрешается благоприятно с формальной стороны, однако это служит основой для назревания нового противоречия в третьем действии.

В. Набоков в своих лекциях о драме отрицал традицию причинно-следственных связей в драматическом произведении, отдавая предпочтение «красоте и ужасу случайностей». Этого принципа автор придерживается в своей монодраме. События, происходящие в каждом действии, не связаны между собой, и поведение персонажей и самого субъекта действия не обусловлено внешними причинами. В третьем действии также очевидно противостояние человека и общества, но в данном случае личность превращается в диктатора, олицетворяющего собой всю тоталитарную систему. Проблема социальная, воспринимавшаяся как противоречие между творцом-изобретателем и властью, превращается в проблему нравственно-этическую: власть, обретенная через результат творческого акта, портит личность творца. Формирующийся внешний конфликт достигает субстанциального уровня.

Последовательное нарастание аморальности в действиях Вальса приближает разрешительный момент, но напряжение неожиданно снимается словами Сна о том, что «игра проиграна». Фактически кульминацией

должна стать следующая фраза Сна: «Сейчас уйду, – я в вас разочаровался, – но напоследок хочу вам поведать маленькую правду. Вальс, у вас никакой машины нет» [2]. Но читатель обнаруживает, что все происходящее сон, подтверждением чему гора на прежнем месте. Министр говорит, обращаясь к Вальсу: «Надеюсь, что вы не начнете с нашей прекрасной горки» [2].

Как следствие, все нараставшие противоречия, формировавшие конфликт драмы, нивелируются. Внешние противоречия вскрываются, уступая место внутренним. Кульминационный момент – это вскрик Вальса о том, что «машина – не где-нибудь, а здесь, со мной, у меня в кармане, в груди...» [2], что означает внутреннюю психологическую природу конфликта.

В предисловии к английскому изданию В. Набоковым делается замечание о том, что не следует усматривать в его пьесе следы учения З. Фрейда, где все зависит от низменных влечений. При интерпретации конфликта в пьесе важно обратить внимание на фамилию и имя изобретателя: понятие «вальс» ассоциируется с вихрем, безумием, беспорядком, замкнутым кругом, в то время как его имя «Сальватор» переводится как спаситель. В. Набоков не считает нужным искать ответы на «темные» пятна его биографии, позволяя персонажу жить собственной жизнью в драме, быть подлинным субъектом действия: « Что делает его столь трагической фигурой? Что так ужасно расстраивает его, когда видит он на столе игрушку? Нахлынуло ли на него его детство? Какая-то горестная полоса его детства? Быть может, не собственного детства, но детства потерянного им ребенка? Какие горести помимо банальной бедности претерпел он? Что это за мрачные и таинственные воспоминания, связанные с Сибирью, так странно вызываемые в нем панихидой по которжнику, спетой шлюхой? Кто я такой, чтобы задавать эти вопросы?» [2]

Амбивалентность, противоречивость маркируют пьесу на различных уровнях. Конфликтность – это характеристика пьесы в целом. Так, слово «изобретение», включенное в название пьесы, предполагает прогресс и созидание, но телепорт оказывается мощным оружием уничтожения. Сам Вальс выступает жертвой и тираном, спасителем и разрушителем. Персонажи также неоднозначны: генерал Берг выглядит пассивным, но оказывает Вальсу сопротивление, защищая честь дочери. На основании амбивалентности драматург выстраивает пьесу таким образом, что в каждом действии назревает этический конфликт, однако он не достигает должной силы, чтобы стать ведущим.

Все указанные противоречия оказываются замкнутыми в круге, где действует Сон. Сам субъект действия оказывается в замкнутом простран-

стве, его внутреннем мире. Все происходящее – проекция его сознания. Все противоречия внутренние и заключены в нем самом, он являет собой целый мир, а их обострение, вызванное постоянным желанием равновесия, приводит к тому, что он может «взорваться». Так, основной проблемой драмы становится замкнутость, а конфликт приобретает психологический характер: человек ищет выхода из своего внутреннего мира и разрушается, не находя его.

Смерть может стать таким выходом, потому что приводит к тождеству полюсов всех противоречий, а ее прообраз Сон дает возможность увидеть, что заключено во внутреннем пространстве. Сон также порождение психики человека. Он не принадлежит миру трансцендентного, потому что внутренний конфликт не выходит на субстанциальный уровень. Авторская позиция, выраженная через сатиру и интертекстуальные вставки, включает пьесу в набоковский метатекст. Противоречия, заключенные во внутреннем пространстве субъекта действия, невозможность выхода из него через сон и творческий акт – часть философских поисков самого автора, который фактически и выступает «единым действующим» через своего персонажа Вальса.

Концентрация не на социальных и этических темах, а на субъективном восприятии единого действующего, отражающего авторскую позицию, дает основание классифицировать пьесу как «новую драму», идейно примыкающую к драматургии начала XX века и в тоже время предвещающую особенности конфликтной модели в драматургии конца XX – начала XXI веков.

Таким образом, в основе пьесы «Изобретение Вальса» В. Набокова лежит проблема замкнутости человеческого сознания, которое заключает в себе целый мир, но нарастающие в нем противоречия могут привести к трагическим последствиям, как следствие конфликт имеет психологический характер.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Евреинов Н. Введение в монодраму // Lib.ru: «Классика». – 2011. URL: [http:// http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0070oldorfo.shtml](http://http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0070oldorfo.shtml). [Дата обращения: 15.06.2016].

2. Набоков В. Изобретение вальса // Lib.ru: «Классика». – 2011. URL: <http://www.lib.ru/NAVOKOW/piesy.txt>. [Дата обращения: 15.06.2016].

ЭЛЕМЕНТЫ ЦИРКА И КЛОУНАДЫ В СОВРЕМЕННОМ ТАТАРСКОМ ТЕАТРЕ (НА ПРИМЕРЕ ТГАТ ИМ. Г.КАМАЛА)

Перед первыми организаторами татарских театральных трупп «Сайяр» (1907), «Нур» (1912) и «Ширкат» (1915) стояла задача создать искусство, понятное даже необразованным массам, далеким от культурной традиции и поэтому не готовым воспринять слишком сложное для них драматическое искусство. Зато народу было понятно цирковое искусство, поэтому первые татарские драматурги многие образы и мотивы для своих пьес черпали из эстетики народных зрелищ. Цирк, ярмарка и жизнь улицы оказали непосредственно культурное влияние на сценическое искусство, воспроизводящее картины действительности и разыгрывающее ряд типичных, уже ставших к этому времени условных сюжетов и жанров. Искусство цирка, основанное на ловкости владения человеческим телом и мастерством управления природой, площадной балаган, срывающий всякого рода социальные маски и обнажающий скрывающееся за ними природное начало, близки театру. Источником вдохновения послужили и собственно народные зрелищные формы.

В формировании татарского сценического искусства значительную роль сыграли обрядовые и игровые песни, по своей природе являющиеся составными элементами фольклорно-этнографических театрализованных игр.

Эти обрядовые игры, связанные со временами года (науруз, нардуган), свадебные игры и песни: «Кыз елату», «Яр-Яр», «Ишек бавы», «Туйда мактану жырлары» (хвалебные, охаивающие, бичующие, критикующие песни), «Бирнэ сорау» (выпрашивание приданого), «Килен төшерү» (приход невесты в дом жениха), массовые молодежные игры и игровые песни и т.д. Наконец, «кукольные свадьбы», организуемые зажиточными татарами.

Массовость и персонифицированность, комедийная, сатирическая основы большей части этого репертуара открывали широкие возможности для проявления таланта импровизации.

К типу массовых зрелищных игр и представлений относится и народный цирк – «Медвежья пляска» («Аю биетүчеләр») – люди, заставляющие медведя плясать, т.е. дрессировка медведя), которая была популярна до XIX века. Программа таких «бродячих цирков» была насыщена шутками, шумной музыкой и другими элементами народного искусства.

Еще очень важный пласт этнической культуры, где заложены комедийные песенно-музыкальные традиции, – это народные праздники. По своим функциям одни из них носят увеселительный характер, предназначены для отдыха: это – сабантуй, джиен, аулак ой (посиделки). В других сочетались работа с увеселениями: «каз өмәсе» (гусиная помочь), «тула өмәсе» (помочь по валянию сукна), «жеп эрләү өмәсе» (сопрядки), «киндер сугу өмәсе» (помочь по изготовлению холста).

Наиболее ярко и выпукло цирковые элементы и клоунады присутствуют в старинном народном празднике Сабантуй (буквально – праздник плуга – прим. автора – Р. С.), первое упоминание о котором относится к концу XIII века [19, С. 174]. Сама площадь (майdan), где проходит сабантуй, походит на цирковую арену. Все игры, состязания проходят в центре майдана, вокруг которого рассаживаются зрители, и куда руководители праздника вкапывают длинный шест с привязанными подарками (полотенца, отрезки материи, вышитые платки и т.д.). Также разноцветными лентами украшаются гривы лошадей, дуги обертываются цветной тканью или расшитым полотенцем. Главными событиями являются скачки и борьба на кушаках или полотенцах (кураш). Это настоящее ярмарочное увеселение, в котором присутствуют элементы эквилибристики, акробатики и жонглирование. Со второй половины XIX века стали проводиться игры спортивного характера, проверяющие силу и ловкость зрителей.

В игровых песнях и шуточных танцах народного праздника выявлялись не только способности петь, плясать, играть на музыкальных инструментах, но и умение острословить, импровизировать. Во время игр и танцев весь предметный мир в руках молодежи (ведра, коромысла, скамейки, полотенца) стихийно превращается в игровой элемент сценографии, создавая многочисленные цирковые трюки и аттракционы.

Закономерно, что поэтика и эстетика многих татарских пьес первой четверти XX века были близки к этнографическим и фольклорным истокам («Авыл бэйрәме» – «Сельский праздник» М. Файзи, «Хафизаламиркәм» – «Хафиза душечка» Г. Камала, «Казан сөлгесе» – «Казанское полотенце», «Зәнгәр шәл» – «Голубая шаль» К. Тинчурина).

О тесной связи татарского сценического в т.ч. циркового искусства с песенно-музыкальными традициями народного творчества говорят также система терминов: «чичан» (народный сказитель, импровизатор), «телмарчи», «бахши» (учитель-режиссер), «шамакай» (клоун), «масхарабаз» (комедиант), «кәмитче» (артист цирка), «тамаша» (карнавал).

В 1920-е годы элементы цирка, клоунады укрепились и дали ростки в постановках Р. Ишмурата. Придя в Академический театр в 1926 году, он

осуществляет постановку двух комедий: «Йюкы патшалыгында» («В царстве сна») и «Өтек философ» («Паленый философ»). Обилие разнообразных трюков, игра вещей, кинетическое оформление придавали спектаклям ярко выраженный буффонадный характер. Это были не столько спектакли в чистом виде, сколько комплексные представления, состоящие из двух частей: собственно спектакля и концертной программы. При этом по стилистике они решались в духе народного, балаганного театра, но с учетом опыта современного театра, литературной пародии и карикатуры.

В этих и других постановках очевидны прямые влияния деклараций Фореггера о «музикхоллизации» и «циркизации» театра С. Эйзенштейна, что, в частности, оказалось особенно близко творческому методу режиссера С. Я. Валеева-Сульвы.

1930-50-е годы истории татарского театра не оставили ярких сценических страниц по интересующей нас проблематике. И в 1960-70-е годы, в условиях жестких цензурных ограничений и идеологических предписаний, глубиной подтекста и остротой иронии отличались спектакли-сказки, спектакли-притчи («Парень из Кырлая» Н. Исанбета, 1968; «Альмандар из деревни Альдермыш» Т. Миннуллина, 1976). В плане обновления жанровой палитры татарского театра весьма примечательной была сатирическая комедия «Парень из Кырлая», в которой «драматург воссоздает тот причудливо сказочный мир людей и мифологических существ, где человеческие пороки развенчиваются в острогротескной форме» [Там же, С. 194].

Показательна в свете нашей темы постановка спектакля «Автомобиль, автомобиль» Ф. Яруллина в 1974 году режиссером М. Салимжановым, близкая по своей природе к карнавальной форме массовых зрелищ («тамаша»).

По определению театроведа И. Иляловой, «эта пьеса, с одной стороны, смешная игра, как водевиль “Четыре жениха для Диляфруз” Т. Миннуллина, а с другой стороны – бытовая комедия. <...> В результате смешения этих жанров актеры то играют комедию, то забавную игру» [там же, С. 208].

Комический эффект достигался точной оценкой положения людей, ослепленных блеском автомобиля, посвятивших себя гипертрофированной идее – во что бы то ни стало «быть как они», «быть в числе важных, избранных».

В неуклюжей маскировке, наивном важничании комедийных персонажей, недавних жителей села, в роли горожан Н. Ханзафаров видит родство с героями «Мещанина во дворянстве» [там же].

Открывается занавес. Зрители видят броские, пестрые аппликации декораций, фанерные «Жигули» и «Москвич». Тряпичный бык, игрушечный автомобиль охранника, цирковые костюмы почти клоунские, шаржированные персонажи и другие предстают как на карнавале.

Контрастное сочетание клоунады и вполне жизненно-бытовой манеры игры, как считает Н. Ханзафаров, удачно использовано театром для сатирического обострения [там же, С. 209].

Современный татарский театр своими спектаклями доказал, что владеет кодом «высокой культуры» и активно ищет другие пути к сегодняшнему зрителю, прежде всего молодому, то играя спектакль как балаган («Банкрот»), эстрадное шоу («Диляфруз-Remake»), то встраивая героев в структуру радио-шоу («Махаббат-FM»), все чаще прибегая к эстетике циркового искусства. Как и все народные зрелища, цирковые представления создают разнообразные возможности для решения декоративных и постановочных задач. Во-первых, зритель вводится в иную психологию восприятия, часто становясь участником постановки. Во-вторых, происходит обогащение театрального языка, передаваемого не словами, а движением, жестом, пластикой тела актера: «Актер освобождается от плена подмостков и рампы, отчуждающих его от зрителя, и становится в условия совершенно другие в смысле внешних пластических задач и внутренних переживаний». Использование сценографом архитектурных особенностей самого театрального здания как «театра-арены» дает необычайное богатство планировочных мест, органически связывая зрительный зал и место действия в единое целое. Например, в спектакле «Диляфруз-Remake» Т. Миннуллина художник С. Скоморохов на сцене «продолжает» стены настоящего зрительного зала, создавая в реальном пространстве атмосферу «райского сада» с огромными корзинами, наполненными красными яблоками. По ходу действия актеры время от времени располагаются на стульях как зрители первого ряда и тоже созерцают происходящее на сцене.

Оригинально здесь применение принципов игровой природы цирка, переключки с элементами эстрады, сценическим аттракционом (езда на велосипеде, мотоцикле). Смешны акробатические номера, исполняемые актером (И. Габдрахманов): чтобы понравиться Диляфруз, он делает полусальто, с разбега прыгает на стену, чтобы выразить свою радость после ее похвалы.

В спектакле «Зятья Григория» Т. Миннуллина музыка и танцы, сценические аттракционы, акробатика, дурачества соединяются в яркой остроумной манере. «Зятья» на импровизационных подмостках, имити-

руя повадки животных (быка, петуха), демонстрируют силу, ловкость и смелость в борьбе, танцах и пении, разыгрывают пантомимы. В сценографии, костюмных образах явны ориентации на лубок, «ситцевый интерьер» (сценограф Т. Еникеев).

Своеобразно использование приемов цирка на современном этапе режиссером Ф. Бикчантаевым, превращающим сцену в искрящуюся буффонаду. Своей яркостью, любовью к игре его постановки придают театру живость, вновь напомнив зрителям о балагане, ярмарке и цирке. Он вдохнул в современную сцену энергию фарса, добиваясь этого введением элементов абсурда, фривольности, клоунады. Всевозможные трюки, полеты, переодевания, раскрашивание лиц, использование кинохроники, эклектические костюмы и, наконец, детали сценографии, побуждающие к артистизму, усиливают игровую стихию в спектакле «Банкрот» Г. Камала (сценограф С. Скоморохов).

Действие разворачивается в двух пространствах: на сцене и в открытом общении с залом. Таким образом, персонажи, существуя в разных эпохах (в начале XX столетия и сегодня), из героев превращаются в актеров и развивают идеи Г. Камала, импровизируя, добавляя свои слова о современной жизни. Сиразетдин (Р. Бариев), сидя у рампы, просит зрителя прочесть газету или спускается в зрительный зал, садится среди зрителей, вырывает телефон у одного из зрителей и фотографирует себя как актера (своего рода селфи). Две кумушки – Гарифа (Ф. Акберова) и Малика (Р. Юкачева), проходя между рядами, сплетничают об отдыхе современных богачей в санаториях «Крутушка», «Бакирово». В эти моменты разрушается бытовая цикличность времени, складывавшаяся в постановках «Банкрота» из равномерного чередования одной сцены за другой. Обращаясь с авансцены в зал, Сиразетдин и другие персонажи уходили из атмосферы дома, как бы перемещаясь из одного пространства в другое. В эти моменты действие на сцене замирало, потом возобновлялось снова. Так и время, которое в каждом пространстве отсчитывалось по-своему. Физическое время в доме то и дело останавливалось. Создавалось ощущение, что Сиразетдин, находясь среди героев спектакля, не жил вместе с ними: как будто он показывает свою историю, случившуюся с мнимым банкротством, универсальной для всех времен. Таким образом, действие, происходящее в разных плоскостях – между партнерами, параллельно зрителю и параллельно актеру, – сделало Сиразетдина Туктагаева героем особого типа. Не реалистичный, не бытовой, он встал над окружающим его миром зримо и убедительно конкретно, потому что он принадлежит не только эпохе Камала: он отстранен от нее прежде всего

временем. Разновеликие колеса на арьерсцене, крутящиеся, как часовой механизм, параллельно с массовым движением на сцене, имели символическое значение. Кроме этого, движение трамвая белого цвета (хронотоп пути), ставшего экраном для показа кинохроники 1920-х гг. о появлении первого трамвая, развитии типографского дела в Казани, имело не только иллюзорное сходство с обыкновенными географическими перемещениями (из Казани в Москву, на ярмарку и т.д.), предлагаемыми сюжетом, а просто воспринималось как путешествие по времени. Когда брат Сиразетдина переводит курс денег 1913 года на деньги 2013 года (52 млн), история с банкротством обретает характер современности. Настоящим вагоном на рельсах, звуками «за кадром» (куранты, стук колес, аплодисменты на стадионе и т.д.) театр достигает того, что доступно только кинематографу.

Здесь игровая площадка организована по-брехтовски остроанно функционально, способна обогащать игру актеров новым жестопластическим содержанием. Персонажи спектакля со всем скарбом (реквизитом) приезжают на трамвае и на глазах у зрителей начинают обустройства дом Сиразетдина: подвешивают, как на лонжах, атрибуты типичного для начала прошлого столетия городского татарского дома: часы, люстры, даже кошку в клетке, которые по ходу действия то опускают, то поднимают пантомимой. Слуги вносят жардиньерки с зеленью, граммофон – неизменные элементы сценографии спектаклей Г. Камала. Рельсы двигаются по кругу, и вся сцена превращается в цирковую арену. Выкатывается огромный стол (ламберный) – гипертрофированный барабан, который становится то обеденным столом для банкета, то столом для переговоров. Сидя на нем, «сумасшедший Сиразетдин», изображая обезьяну, развлекает публику: жует бумагу, из бумажных клочков делает «маску», пьет жидкость из чернильницы. Как зверь, прыгает на грудь своего строптивного слуги и кусает его за ухо, садится на спину доктора и пытается кататься как наездник. Банкетный стол при приеме гостей Гульжихан – площадка для представления клоунады. Когда «сумасшедший Сиразетдин» становится неуправляемым, его сажают в клетку, как птицу, накрывая платком. А в финале, перестав прикидываться сумасшедшим, он достает из кармана пропеллер, превращает клетку в дирижабль и взлетает высоко над сценой. Слышится, как его встречает аплодисментами восторженная толпа. Таким образом, дирижабль становится символом включения Сиразетдина в другое (космическое) измерение.

Необычайно остроумно отражают характер персонажей костюмы. Сиразетдин, в начале истории одетый в типичный костюм татарского

купца начала прошлого века, после «сумасшествия» появляется в современной приталенной безрукавке с большими карманами и множеством пуговиц. Из прежней одежды – белая рубаша, светлые нижние штаны в полоску (с широким шагом). Французская тема присутствует не только в лексиконе, но и вторгается в костюмный облик персонажей. Смешные туалеты, татарский вперемешку с европейским (парики, боа, шляпы с перьями и др.), определившие дурной вкус богатых модниц, переданы с большой точностью и наблюдательностью.

Сценография спектакля «Игра с монстриком» («Кечтүкле уен») И. Зайниева в постановке Р. Бариева стала важной вехой в диалоге театра с детской аудиторией. С. Скоморохов здесь не только проектирует и оформляет пространство, но и сочиняет визуальную концепцию спектакля, разрабатывает каждый его момент как пластическую акцию. Это своего рода маски-шоу с элементами кукольного театра и цирка. В едином виртуальном пространстве встречаются современные студенты, герои компьютерных игр и традиционные персонажи татарских сказок (Шурале, Су анасы – Русалка). Сама среда – черные силуэты домов, исписанных граффити, на которых большими буквами начертано слово «урман» (лес). Вместо окон – плазменные экраны, которые в разных картинах показывают горы, лесные чащобы, реки. Стена эта из мягкой ткани, поэтому вплотную стоящие за ней персонажи проявляются на ее поверхности рельефно, как маски-фантомы. Кроме этого, вся стена окутана светодиодными шнурами. Разыгрывается настоящий «цирк на воде»: улитки выводят русалок в лодках-ванночках, Шурале рассекает волны на джамперах. Герои выглядят как ростовые куклы и рукодельные мягкие игрушки различной конфигурации, например, Малявка – как воздушный шар, а Король весь апплицирован цветочками. Когда эти причудливые, фантастического облика персонажи застывают неподвижно, мы их воспринимаем как часть пространства (т.е. «тело-сценография»).

Таким образом, современный татарский театр в поисках путей обновления и обогащения театрального языка, обращаясь к традициям цирка, клоунады, пытается найти новые пути к зрителю, новые точки соприкосновения и выстраивания театрального пространства. Театр преодолевает узкие рамки традиций, превращается в огромное поле экспериментов и взаимодействует со всем культурным контекстом современной эпохи. По справедливому замечанию С. В. Синцовой, «театр как губка впитывает в себя любую вещь или явление, составляющее культурный контекст, оказавшееся в поле притяжения культуры своего времени» [17, С. 157].

Приведенный краткий анализ показывает, что на протяжении всей

истории татарского театра наблюдается активное внедрение в структуру спектакля цирковых приемов и клоунады. Если на первом этапе становления, в начале XX века, в основном, делалась ставка на «наивный реализм», на развитие наглядности образа, узнаваемого и понятного в народной среде, когда фольклорные элементы включались без особых изменений, то 1920-30-е годы (экспериментальный этап), характеризующиеся сатирическим и пародийным началом, отличаются более разнообразным решением сценического пространства и костюмных образов.

Некая «интеллектуальная усталость» в татарском театре в 1960-70-е годы привела к возвращению фольклорных истоков, народной комедии. В конце 1980-х – начале 1990-х гг. волна становления национального самосознания и самоопределения привела к более углубленным формам циркизации, к возврату к первоначальным истокам народного театра, балагана, которые своей экспрессивностью и эмоциональной предельной выразительностью, упрощенностью образов находят повышенный отклик у зрителей. Таким образом, зрелищность становится центральной движущей силой, которая делает современный театр более понятным и воспринятым.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Арсланов М. Театральное режиссерское искусство (1906-1941). – Казань: Татар. кн. изд-во, 1992. – 336 с.
2. Вәлиев-Сулъва С. «Зәңгәр шәл» не яңача кую турында // Кызыл Татарстан. 1929. 19 декабрь.
3. Гиззат. Б. Первая театральная афиша // Сов. Татария. 1956. 30 декабря.
4. Гиззат Б. Татарский театр // История советского драматического театра: в 6-ти т. М.: Наука, 1967. – Т. 3. – 613 с.
5. Дехтерева А. Цирк как особая форма театрального пространства (примеры российского опыта первой трети XX века) // Пути и перепутья: материалы и исследования по отечественному искусству XX века / сост. и ред. А. В. Дехтерева и Н. С. Степанян. М.: Редакционно-издательский отдел НИИ Российской академии художеств, 2001. – С. 147-165.
6. Игламов Н. «Голубая шаль» К. Тинчурина // Татарский государственный академический театр имени Галиасгара Камала. Сто лет: в 2-х т. Казань: Заман. Татар. кн. изд-во, 2009. – Т. 1. Спектакли. – С. 165-171.
7. Игламов Р. Загадка «Голубой шали» // Многоязыкий театр России. (Театры автономных республик РСФСР сегодня). М.: Всероссийское театральное общество, 1980. – С. 335-337.
8. Ингвар И. К вопросу об истории режиссуры татарского театра (1906-1956) // Архив Союза театральных деятелей РФ. Ф. 7. Оп. 83.
9. Ишморат Р. Гомер сукмаклады. Казан: Татар. кит. нәшр., 1987. – 408 б.

10. Кумысников Х. Истоки сценического реализма. Казань: Татар. кн. изд-во, 1982. – 136 с.
11. Кумысников Х. Путь роста // Советская Татария. 1958. 24 января.
12. Латыйф М. Зәңгәр шәл // Эшче. 1930. 2 июнь.
13. Мөсәгыйть Ф. Х. Уразиков. Казань: Таткнигоиздат, 1957. – 67 с.
14. Пави П. Словарь театра / пер. с с фр. М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
15. Парсин М. Йокы патшалыгында // Кызыл Татарстан. 1926. 9 ноябрь.
16. Российский государственный архив литературы и искусства. Левый фронт в Казани. Ф. 2968. Оп. 1.
17. Синцова С. В. Художественное предвидение новых искусств. М.: Нобель Пресс, 2013. – 200 с.
18. Сәлимжанов Х. Артист язмалары. Казан: Татар. кит. нәшр., 1966. – 178б.
19. Татарская энциклопедия: в 6-ти т. Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2010. Т. 5. Р-С-Т. – 736 с.
20. Татарстан: Иллюстрированная энциклопедия / гл. ред. А. М. Мазгаров; отв. ред. Г. С. Сабирзянов. Казань: Институт Татарской энциклопедии АН РТ, 2013. – 816 с.
21. Уразов И. Гастроли татарского государственного театра // Красная Татария. 1927. 5 сентября.
22. Ханзафаров Н. Г. Татарская комедия. Казань: Фэн, 1996. – 266 с.
23. Хмелева Н. П. Маска-лицо в театре символизма // Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XX веков. М., 2000. – С. 168-179.
24. Ширай А. Н. Цирк на сцене. М.: Искусство, 1974. – 191 с.
25. Щербаква Р. М. Перед третьим звонком. Казань, 1986. – 198 с.
26. Юрьев Ю. Записки: в 2-х т. Л. – М., 1948. Т. 1. – 659 с.

Е.М. Пельмская (Казань)

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ Ю.БУЙДЫ «СИНЯЯ КРОВЬ»

Театральность художественного произведения в последние годы становится понятием активного научного осмысления. Однако это явление в литературе до сих пор не обрело чётких терминологических границ, поэтому театральность литературного произведения является одной из самых дискуссионных и актуальных проблем.

Трактовка категории театральности в качестве нового универсума сформировала в культурном сознании XX века не только эстетическое и социальное понимание данного понятия, но и его философско-онтологический смысл. В 1938 году нидерландский историк и культуролог Йохан Хейзинга опубликовал трактат под названием «Homo ludens» («Человек играющий»). Он утверждает, что игра предшествует культу-

ре в развитии человеческих обществ. Досуг, спорт, судебные процессы (обвинение и защита), философия (искусство риторики и софистики) и война («потешные» сражения и военные игры) имеют в качестве основы игровые формы. В культурном сознании XX века понятие Homo sapiens уступило место Homo ludens, а ролевой принцип поведения лёг в основу понимания самой природы человеческой личности.

Роман Ю.Буйды «Синяя кровь» вышел в 2011 году и стал заметным явлением в литературном процессе. Кроме множества критических откликов, в большей части положительного толка, роман удостоился места одного из финалистов премии «Большая книга». Так как с момента выхода романа прошло совсем немного времени, его осмысление и оценка представляют собой форму отдельных статей и рецензий. Произведение в общем виде вписывают в контекст всего творчества писателя, либо рассматривают в каком-то одном аспекте. Проблему театральности пунктирно затрагивали в своих статьях и рецензиях А.Татаринов («Актёр в крематории»), Д.Бавильский («Ида, я тебя знаю»), И.Савельев («Буйда 2:0»), К.Гликман («Юрий Буйда Синяя кровь. Рецензия»), Е.Риц («Красное и синее»).

В качестве предмета исследования театральность обычно рассматривается в связи с выявлением особенностей драмы как рода литературы, а также в соотношении видов искусства литературы и театра. В своей работе «Драма как явление искусства» В.Е.Хализев говорит о необходимости литературы в практике театра, об их творческом взаимодействии и взаимообусловленности. Также автор рассматривает соотношение театральности в жизни и на сцене, указывая на стирание границ между ними и называя театральность «гранью самой жизни». В этом смысле это явление понимается автором как «жестикаляция и ведение речи, осуществленные в расчете на публичный, массовый эффект, своего рода гипербола «обычного» человеческого поведения, присутствующего в самой жизни» [7, С.152].

В романе Ю.Буйды «Синяя кровь» обращение главной героини Иды Змойро к театральности понимается как «способ донесения до других определенных смыслов; как своеобразный вид игры и – как особый вид трактовки и толкования действительности» [3]. Прототипом героини явилась известная актриса советского кино Валентина Караваева, основные этапы жизни которой полностью совпадают с историей героини романа: отъезд из провинции в Москву, дебют в фильме «Машенька», всенародная слава, изувечившая на всю жизнь лицо автокатастрофа, блестящая роль Нины Заречной в «Чайке», брак с английским журналистом, воз-

вращение на родину и многолетняя опала в родном городе Чудове. Театр для Иды Змойро с течением жизни вырастает из средства реализации актёрского таланта до способа восприятия мира. Актриса на протяжении всей жизни искусственно моделирует ситуации сообразно роли, которую ей хочется исполнить, и жанру пьесы, в котором должен быть исполнен данный отрывок её жизни.

Подчинение жизни законам сцены для Иды Змойро является способом преобразования уродливой действительности. История актрисы – это путь преодоления хаоса и абсурдности жизни силой искусства. Автор создаёт выразительный, красочный, впечатляющий яркостью описаний мир. Порой обстановка по степени зрелищности доходит до уровня спецэффектов, которые служат основой в построении сценографии романа. Жизнь в романе Ю.Буйды представлена искрящейся и мерцающей богатой цветовой палитрой, краски переливаются множеством оттенков и перетекают друг в друга. В самом названии романа задаётся установка на цветовую символику. Автор переосмысляет метафорический «знак» голубой крови и сказочный образ Синей бороды, создавая на их стыке новое значение «синей крови». Образ «синей крови», символ дара и проклятья, находит выражение как в уникальной актёрской игре Иды, так и в неминуемой расплате за подобное мастерство. Героиня формулирует своё понимание феномена «синей крови»: это искусство растрачивания себя до полной потери своего настоящего «я». «Актёр не мир, он скрещение миров, он возникает и живет на границе миров, а не сам по себе, потому что сам по себе он никто» [2, С.124], – вспоминает Ида слова своего учителя Кабо.

Ключевую тему романа концептуализируют чёрный и белый цвета. Тема смерти и воскресения наиболее зримо и театрализованно представлена в церемонии похорон, вокруг которой концентрировалась жизнь Чудова. Победы бессмертной человеческой души над смертью ждали чудовцы в финале каждого похоронного спектакля. Церемония прощания с умершим носила черты театральности, как и всякое ритуальное действие, имеющее условный характер. Но похороны не должны были превратиться в разыгрываемое представление, театру следовало подстроиться под жизнь и стать составной её частью. Символическую сущность похороны обретали, главным образом, через голубку, которая была призвана стать единственным светлым образом всего мрачного процесса, и торжеству смерти противопоставить надежду на вечную жизнь. Сострадавая и сопереживая, каждый человек становился соучастником таинства, а умершему, по мысли Иды, предоставлялся шанс на уникальный бенефис: «Похоро-

ны – это подчас единственное театральное действие, в котором каждый человек участвует хотя бы раз. <...> А значит, оно должно быть ярким, запоминающимся, хорошо продуманным и правильно поставленным. Для этого есть всё – сцена, герои, реквизит, массовка» [2, С.156]

Тема театрализации жизни важна для понимания ещё одного героя романа – Алика Холупьева. Его фигура постепенно проявляется по мере развития действия на фоне объёмного образа Иды Змойро. Но если Ида прививала талант неуловимого движения, то Алик учил замирать перед камерой. Эти два ритуала были единым целым, и роль голубки на похоронах была таким же важным событием, как и запечатление девочки на фото в память о знаменательном дне.

Таким образом, Ида и Алик в романе демонстрируют два разных понимания театрализации жизни. Присваивая себе новое имя танцовщицы и актрисы Иды Рубинштейн с картины В.Серова, девочка Таня пытается преобразить жизнь по образу театра. Полное имя Алика – Аполлон, однако его образ красоты описан как мёртвая форма, внушающая ужас и трепет. Автор создаёт видимость духовной родственности Иды и Алика и через внешнее сходство (оба героя предпочитают скрываться под чёрным пальто и шляпой), и через строго установленный образ жизни, и в добровольном принятии для себя своеобразной аскезы, места «человека-невидимки, замкнувшегося в своем мире» [2, С.286]. Разница героев сосредоточена в причине изоляции: для Иды театрализация связана с постижением «замысла» жизни и театра, для Алика это способ сокрытия убийств девочек-голубок. Принцип игры определяет проживание жизни как некоего жуткого спектакля, требующего от актёров настоящей жертвы.

Ида пыталась с девочками-голубками дать людям надежду на воскресение, «зажечь в пустоте звезду» доступными ей театральными средствами, Алик же олицетворяет собой тему мечтателей, превратившихся в палачей. Он выбрал путь режиссёра-постановщика и одновременно убийцы в детективной истории, которая развернулась вокруг жизни Иды Змойро. Актриса проходит несколько стадий театральной репрезентации: от разыгрывания ролей, замешанных на реальных человеческих жертвах, до исполнения Спящей красавицы, своей жертвой спасающей Чудов от убийцы. Автор проводит Иду через ряд испытаний и позволяет пройти путь от художника-разрушителя до художника-созидателя. Тем контрастнее показана психология актрисы, десятилетиями оттачивающей театральные роли только ради искусства, и психология убийцы, театрализующего свои преступления. Р.Барт понимал театральность как насыщенность знаков: «Это театр минус текст, это насыщенность знаков и впечатлений, которая

создаётся на сцене на основании краткого письменного содержания, это такое всеобщее восприятие чувственных приёмов, жестов, тонов, дистанций, субстанций, света, какое наводняет текст избытком его внешнего языка» [5, С.282]. Ю.Буйда неслучайно выбирает для своей героини финальную роль Спящей красавицы. В этом образе сконцентрировано понимание сущности актёрского мастерства – напряжённость театрального жеста до его полного слияния с жизнью. И, кроме того, фальшь любого другого исполнителя на сцене становится очевидна. Именно на основе подобного актёрского, психологического поединка раскрывается понятие «синей крови», мастерства, которое достигается не одним только даром, но требует на свой алтарь готовности личной жертвы. Одна из центральных героинь, актриса, неслучайно вспомнила истоки профессии актёра, открывающие новое понимание природы «синей крови»: «Наше ремесло и родилось-то на праздниках в честь умирающего и воскресающего бога, – говорила она. – Пасхальное ремесло» [2, С.120]. Роман Ю.Буйды «Синяя кровь» в критике был назван «гимном литераторской одержимости и писательскому одиночеству» [1]. Тот же смысл автор вкладывает в трактовку внутреннего театра главной героини Иды Змойро, который аналогично может быть определён как гимн театральной одержимости и актёрскому одиночеству. Принцип театрализации, которому следует актриса, проходит этапы эволюции приёмов, меняющихся, в итоге, и смысл спектакля жизни. Экспрессивно-избыточный стиль исполнения, сфокусированный на фигуре актёра, постепенно меняется на условный минимализм. Всё внимание уделяется самой игре, кристаллизованной в роль Спящей красавицы, выразительное молчание которой действует сильнее открытых эмоций. Таким образом, преступная игра Алика Холупьева терпит неминуемое детективное и актёрское фиаско.

Пространственная организация романа строится, главным образом, на основе оригинальной карты Чудова. Название города ассоциативно связано и с определением «чудесный», и «чудаковатый». Переплетение сказочности и абсурдности в описании города составляет его самобытную атмосферу, которая только и могла породить и «Спящую красавицу» в образе Иды Змойро, и «чудовище» в лице Алика Холупьева. Город описан как искусно продуманная во множестве неожиданных деталей сценографическая декорация. Центр города был обозначен колодезем, через который можно было попасть в ад, рядом стояла церковь Воскресения Господня, «под сводами которой всегда трещал мороз», поэтому «священник и прихожане разговаривали с Богом только о самом важном, чтобы не замерзнуть» [2, С.76].

По мнению П.Пави, театральное время имеет двойственную природу и подразумевает единство драматического времени, которое создаёт иллюзию иного мира на сцене – «псевдодовременность описания в рассказе» и «времени нашей зрительской временности» [5, С.176]. Временной пласт романа включает в себя тему прошлого. Самобытная и сложная картина авторского взгляда на историю предлагает новое осмысление проблемы человека и истории и трактовку времени как процесса, в котором невозможно строгое деление на прошлое, настоящее и будущее. Стремление увидеть в реальности фантастику, а в обыденном найти элемент экзотики также входит в состав театрального постижения жизни. В своей работе-манифесте «Апология театральности» Н.Евреинов указывает на характерную особенность театральности, «которая освобождает нас от оков действительности легко, радостно и всенепременно» [4]. «Про чудовские городские легенды об Индии, «Хайдарабаде», Спящей красавице Ида говорила как о панацее против убогой реальности: «... куда же русскому человеку без Индии? Без сладких скрипок – куда? Без мечты – как без коровы: не выжить...» [2, С.27].

История как жанр, оформляющий прошлое в единый сюжет, также имеет место в структуре хронотопа романа. Каждое событие в судьбе Иды Змойро подвергается зрелищной инсценировке, творимой как волей самой героини, так и причудливыми интерпретациями её жизни окружающими. Прошлое в восприятии Иды Змойро не просто субъективизируется, но как бы «истончается», готовясь рассыпаться, распасться. Через отрывочные рассказы складывалась неординарная биография личности, пережившей почти все исторические катаклизмы XX века. «Судьба актрисы Иды Змойро, почти – персонифицированный XX век» [6], поэтому не героиня показана на фоне истории, а именно эпоха проявляется сквозь личность актрисы.

Кроме того, время в произведении сопряжено с этапами репетиции и спектакля. Пространство делится на область Чудова и весь остальной мир, и разные его части диктуют свою динамику хода времени. В подмосковном Чудове время тяготеет к стабильному, неизменному состоянию, оно близко к универсуму Вечности. Время вне Чудова динамично, скоротечно и неустойчиво. Все попытки вторжения в традиционный уклад чудовского бытия заканчиваются только частичной сменой декораций, но не изменением временной константы этого городка. Семантика театра не привязана к конкретному месту, а распределена по локальным пространствам (фотоателье «СюрМезюр», Чёрная комната, пароход «Хайдарабад»). В итоге, место и время романа, взаимно дополняя друг друга, оформляют новый хронотоп театра в романе.

В результате, можно говорить о вплетении в ткань детективного жанра оригинального «театрального кода», который определяет весь микро и макроуровень романа. Театральная стратегия позволила автору создать на основе романов творческую лабораторию для эксперимента над детективной формулой и для решения индивидуальных художественных задач. Вместе с тем, конструирование образа «тёмного» гения, театрализуящего свои преступления, позволяет авторам поднять проблему эстетической ценности формы искусства, актуальную для современного мира. Постмодернистская литература восприняла не только трактовку культуры с точки зрения игры, но заменила саму жизнь тотальной игрой. Театральное мироощущение подразумевает самоиронию, самопародию и саморефлексию. Поэтому включение автором в круг игровых экспериментов «театрального кода» создаёт центральный ключ к пониманию романа.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бавильский Д. Ида, я тебя знаю. URL: http://www.chaskor.ru/article/ida_ya_tebya_znayu_22710. [Дата обращения 08.06.2014].
2. Буйда Ю.В. Синяя кровь. – М.: Эксмо, 2012. – 320 с.
3. Давыдова И.С. Театральность как феномен культуры. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-kak-fenomen-kultury>. [Дата обращения 08.06.2014].
4. Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова // URL: <http://www.sovpadenie.com/teksty/evreinov/avtoreferat>. [Дата обращения 08.06.2014].
5. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 480 с.
6. Савельев И. Буйда 2:0. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/4/s9.html> [Дата обращения 08.06.2014].
7. Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М.: Издательство МГУ, 1986. – 260 с.

Е. А. Слесарь (Санкт-Петербург),

КОНЦЕПТЫ ЖЕСТОКОСТИ И ТЕРРОРИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ И ТЕАТРЕ

Современная театральная культура России, находясь под непосредственным влиянием перформативных практик европейского акционизма, базирующегося на концепции театра «жестокости» французского режиссера Антонена Арто, все чаще включает в свое дискурсивное поле такие

концепты как: смерть, сексуальное преступление, насилие. Все чаще в сюжетике современной драмы насилие становится легитимной практикой объективного познания действительности и одной из форм бытования субъекта в пьесе, где его нравственные императивы смело подменяются антигероическими категориями, рождая антигероя, а его провокативное насилие констатируется автором как героическое проявления драматического поступка.

Генезис явления не исчерпывается театром «жестокости» упомянутого французского режиссера, и парадигматика этого явления гораздо шире. Уже в драматургии Жана Жене с его героями, изящно вырисовывающими узоры репрессивного диалога, превращающего насильственную смерть в объект эстетического наслаждения, обставленную ажурными предметами и узорными тканями, нам явлена жестокость как таковая, а далее это подхватывает другой автор абсурдистских драм Э.Ионеско. В одной из его пьес («Урок»), драматическая ситуация доведена до предела. Насилие уже не завуалировано средствами театра в театре и не смягчается панибратской игрой со смертью. У него жестокость вступает в свои права непосредственно в ситуации урока, на котором Профессор хладнокровно убивает ножом ученицу, не освоившую арифметику в должной мере. Орудие убийства и поза ученицы, которую автор живописует в финале, недвусмысленно указывают на сексуальную природу преступления, тем самым кодируя акт истязания и убийства как модель изощренных любовных прелюдий, заканчивающихся коитусом. Подобная драматическая модель, где сексуальное удовольствие сливается с ролевой установкой истязатель – жертва, находит свое дальнейшее развитие не только в драматургии С.Беккета, Э.Олби, Ж.-П. Сартра, Т.Уильямса, А.Миллера, но и уже у современных авторов, таких как: Э.Елинек, Э.Энслер, Э.Бонда, заложивших начало прочной традиции использования диалогического концепта насилие–сексуальность в драматическом искусстве. Образчиком подобного является скандальная пьеса «Монологи вагины», где лигитимизация сексуальности в публичное пространство достигает острой выразительности. Но вопрос не в том, что публичные механизмы театра в пьесе Э.Энслер используются для освоения героинями своей телесности, а в том, что принятие персонажами собственной сексуальности рождается исключительно в смежности с концептами насилия и жестокости. Невозможным становится отделить радость сексуального удовольствия героини пьесы – боснийской женщины – от чудовищных деталей насилия, выпавших на ее долю во время войны. И совсем органичным в поэтике Энслер выглядят рефлексия первых сексуальных опытов одной из жен-

щин, в сочетании с сокрушением ее детской воли, путем насилия. Нельзя не вспомнить тут суждения Ж. Бодрийяра на этот счет, отмечавшего слияние сексуальности и насилия, как концептов, позволяющих личности в полной мере ощутить границы Я и Другого [1].

В этом смысле поэтика «Монологов» дала старт литературе для театра, триумфально соединившей в себе насилие и секс. Оформившись в конце XX столетия в автономное художественное явление театральной культуры – «In-Yer-Face Theatre», оно заявило об использовании в поэтике драм табуированных концептов таких как: насилие, жестокость, страх, кровь, инцест. Меняя коренным образом представление о традиционном предмете представления в театре, спектакли по пьесам Э.Бонда, С. Кейн, проходящие с успехом в конце прошлого столетия, требовали от зрителя не только порвать с эстетикой развлечения и удовольствия путем разрушения сценических и не только табу, но и признать как норму прочную связь секса и насилия. Герои пьесы Кейн «Подорванные» мучают друг друга, принуждают к маструбации, унижают и запутываются в том, кто же кому делает больно в своих попытках тактильности. Отказывая себе «в том, что лучше», Кейт (героиня указанной выше пьесы) взрывается признанием: «Не надо меня любить!» По своему пафосу требование нелюбви равно признанию в обратном, что ничуть не умаляет, а напротив, докazuje желание любить, только уже в риторике

Анти-Джюльетты Кейт и её анти-мира:

Ян. Кейт, я пристрелю себя, если ты не остановишься.

Я говорю это, потому что люблю тебя, а не для того, чтобы испугать.

Кейт. Ты не любишь.

Ян. Не спорь, люблю. И ты любишь меня.

Кейт. Уже нет.

Ян. Ты любила меня этой ночью.

Кейт. Я не хотела этого.

Ян. Мне казалось, что хотела.

Кейт. Нет.

Ян. Ты довольно сильно кричала.

Кейт. Это от боли [9, С.37].

Жестокость персонажей к объектам их любви, как и желание сексуального обладания ими, неразрывны. Одно без другого невозможно в эстетике Кейн. Это приводит к тому, что качества естественности, присущие сексуальному акту, его существование вне морали и иерархии, автоматически становятся свойствами моделей насилия. Таким образом, соединяясь с сексуальностью в разных ее проявлениях, насилие и жесто-

кость обретают свойства безапелляционной естественности и природной необходимости в условиях той драматической ситуации, в которую погружены участники действия. Английский критик Гарольд Блум справедливо отмечает, что поэтика Кейн приводит зрителя к восприятию тождества жестокости и секса в своей естественности. Словом, сексуальные мотивы придают жестокости легитимность, возводя ее, как и оргазм, к физиологическим потребностям человека [8]. Пройдя долгий путь через аффилиацию к театрализации и ритуалу и позднее, слившись с сексуальностью, жестокость и насилие на каждом из этапов развития театра выбирала различные формы эстетической целесообразности и этической оправданности в драматическом произведении. Однако, если до появления драматургии «In-Yer-Face Theatre» жестокость и насилие воспринимались лишь как крайние *средства* в достижении персонажем целей, то с её появлением эти категории становятся самоцелью, вокруг которой строится спираль сюжета. В этом ключе справедливо утверждение культуролога В.Руднева, отмечающего, что если «раньше герои-антагонисты прибегали к жестокости во имя достижения им денег, власти, социального положения, то сегодняшний герой достигает власти, становясь директором, или зарабатывает больше, стремясь иметь возможность воплотить в реальности сценарии жестокости» [6, С.215]. Новая поэтика, декларируя иные требования, предъявляемые к герою драмы, коренным образом меняют природу катарсического в театре. В свете этого претерпевают изменения предмет и объект сострадания в театре, и в условиях предлагаемой структуры зритель не способен дифференцировать протагониста и антагониста в силу отсутствия привычных этических маркеров, присущих доселе драматическому герою.

Получив сценическое воплощение, указанное произведение, как и «Монологи вагины», произвело неслыханный художественный резонанс не только в западноевропейской театральной культуре, но и, провозгласив новые принципы в построении пьесы и спектакля, дало толчок «опытам жестокости» в российском современном театре.

Метаморфозы, ставшие актуальными для российской театральной культуры, в полной мере проявились в союзе тенденциозного режиссера Кирилла Серебренникова и драматургов Олега и Владимира Пресняковых, чьи спектакли и пьесы с успехом идут в крупнейших театрах России, в том числе во МХТе.

Одной из первых пьес Братьев Пресняковых с выраженной эстетикой жестокости, безусловно, стала пьеса «Европа-Азия» (2000), где действие разворачивается у каменного столба, отмечающего границу Европы и

Азии. Популярность места среди туристов и близость к автомобильной дороге привлекает различных маргиналов, от спившихся актрис ТЮЗа до воров и подростков – токсикоманов. Драматургами выбирается пограничный статус места не случайно. Точка, где Европы уже нет, а Азии еще нет – земля вне времени, вне места, как нельзя лучше подходит для карнавала из «жениха» на инвалидной коляске, его «невесты», «свидетеля», «свидетельницы» и «матери». Решившие разыграть фиктивную свадьбу аферисты постсоветской эпохи спаивают проезжающих мимо иностранцев и соотечественников спиртом за здоровье молодых, чтобы собрать денег на «искусственное оплодотворение» для молодой семьи. В карнавальном модели сами герои запутываются, играя вовсе не те роли, о которых они грезили, поскольку забыли или совсем не помнили, кто они есть и где искать себя. Поиском хотя бы карнавального смысла озадачена, пожалуй, только фиктивная Мать, вопрошающая «как должен жить человек, если он одной ногой в Европе, а другой – в Азии?! (Ржёт.) Яйца-то у него, где получаются? – ни там, ни сям – а мозги, а всё остальное?... А вот мы так и живем! Где мы? Ау! В Европе нас нет, и в Азии мы рылом не вышли... – мы сами по себе... у нас здесь особая зона – сюда зайдешь и – а обратно можно и не выйти! Здесь и времени-то нету» [2, С.27]. Приезд группы иностранных туристов разжигает еще больше прежнего жажду наживы и накаляет ситуацию у монумента до предела, становясь причиной кулачного боя между мнимой свадьбой, организованной группой актеров-дилетантов, и подлинными женихом, невестой и гостями. В кульминационной сцене авторы сводят в точке безвременья лицом к лицу *фиктивность*, в лице маргинальных актеров-«инвалидов», и *реальность*, с подлинными гостями, невестой, женихом и родителями. Напряжение достигает точки кипения, когда авторы требуют диалога между оригиналом социальных отношений и их копией. Средство, выбранное в качестве дипломатического оружия Пресняковыми, в доказательство героями своей подлинности, – кровавая драка, смешавшая всех: «Увидев это, к ним подбегает настоящий жених и начинает пинать кучу из трёх барахтающихся тел, приговаривая: «Ты, это, оставь мою мать в покое, твою мать!..». Как это ни странно, но чаще всего он попадает именно по своей матери. Будто опомнившись, к настоящему жениху подлетают липовые свидетели, хватают его сзади за руки, вопя: «Дурак, ты не понял!..» На них, в свою очередь, набрасываются настоящие свидетели, – они валят липовых на землю, – и тут в дело вступают отцы, гости и все заинтересованные лица, прибывшие к стеле «Европа – Азия» вместе с взправдашними женихом и невестой. Что же касается невесты-аферистки, то и она

не остаётся в стороне от потасовки – улучив момент, она подкрадывается к настоящей невесте и начинает душить её; невеста хрипит, «дети» аплодируют, «мать» подходит к Понику, который, всё ещё пребывая в шоке, одним глазом моргает, другим пугливо пялится и, то и дело поёживаясь, беззвучно скрикивает» [2, С. 27].

Жестокость и насилие в картине мира драматургов представляется наиболее цивилизованной формой дискурсивной практики, позволившей непосредственно физически ощутить существование себя и другого через боль. Кулачная схватка, смешавшая гостей, их кровь, мнимую невесту, желавшую удушить свой оригинал, с невестой подлинной, вдруг сменяется любовной вакханалией. Где подобно причастию, передавая «святую чашу» с разведенным спиртом от одного участника к другому, герои прощали друг друга, раскрывая своим недавним врагам грехи и секреты: «тут дерущиеся свадьбы стали как-то меньше елозить по земле; в общей куче уже можно было разобрать отдельные фигуры – вот кто-то потянулся к валяющейся бутылке, смыл с себя кровь, выпил из горла и передал другому, приговаривая: «Ты не обижайся, друг, – но я как-то подумал, ведь же она только с Генкой, понимаешь /.../ тот, к кому была обращена эта речь, берет бутылку, пьет, передает «эстафету». Кто-то в распадающейся куче рычит охрипшим голосом: «Горько!»; пары, еще недавно яростно душившие друг друга, теперь плавно переходят к поцелуям, а те же, кто посмелей – от борьбы к петтингу» [2, С.27]. Вот она модель современного причастия, но только не через страдания Спасителя и вкушение его символического тела, а через непосредственное испытание ближнего, который моделирует жестокость из подручных бытовых деталей, средствами сугубо земными. Религиозная коннотация жестокости тут преобразует бытовое страдание в очистительное, придавая ему свойства почти религиозного экстаза.

Ритуализация насилия и его сближение с мифологическими ценностями не случайно. Вальтер Беньямин в «Критике насилия» указывает на разрешительные функции ритуала по отношению к жестокости [7]. Обезумевшие от желания наживы персонажи предаются жестокости. Ведь только она дает основания попросить прощения и быть прощенным, и чем истощнее жестокость, тем более явно очистительное страдание, сулящее прощение, и дары, пусть не небесные, но земные и понятные из салата, спирта и стакана спермы, которой «мать» причащает иностранца, ничего не знающего о традициях русских свадеб. Соборность, возникающая как результат насилия, приводит одних героев к катарсису, а для других оборачивается дарами не жертвенными, но дарами от жертв.

В финале пьесы прозревший мигрант, на волне религиозного экстаза заявляет: «Спасибо, брат! Эти чучмеки думают, – блины, икра, самовар – это и есть Россия – а нет! Россия это вот! Тут, брат, блинами не отделаться – тут приехал на блины – и тебя вперед ногами вынести могут – эх! Кровь кипит! Руки трясутся! Кайф, мать вашу! Спасибо! На вот тебе! Заработал! (Протягивает «свидетелю» столларовую бумажку и плачет)» [2, С.30]. Попытка представить жестокость как инструмент духовного самосовершенствования удалась режиссеру Александру Калашниченко в Пермском ТЮЗе. Оставив за каждым героем право исповеди, спектакль был выстроен как фарс неудавшихся попыток открыться, и клочок зеленого круга с уходящей к небу оборванной взлетной полосой, отведенный актерам художником Олегом Головкин, казался слишком тесен для исповеди и побуждал делить территорию предельно остро, по законам военного времени. Под занавес «прозревшие» персонажи требуют уже от зрителей катарсиса, угрожая танками, выведенными режиссером на сцену, орудия которых направлялись ультимативно прямо на зрителей. Неисповедальный характер драматургии становится очевиден, к исповеди принуждают посредством жестокости и войны, иного способа быть искренними уже не существует.

В последующих пьесах этот мотив лишь будет усиливаться, принимая тотальные формы. Жестокость, насилие, террор уже будут маркированы в названии, они окончательно, легитимно войдут в поэтику Пресняковых. «Терроризм» (2002), «Изображая жертву» (2002) – в этих пьесах насилие становится полноправным предметом эстетики, а фашизм, в особенности, постсоветского общества, представляет особый предмет рефлексии. Теперь персонажи заняты одним – поиском козла отпущения без последующего покаяния. По степени ироничности и отчужденности Пресняковы близки Хармсу и Владимиру Сорокину. Жестокость – коммуникативна, постулируют авторы в своих пьесах. Только через нее герои познают себя как части социального целого.

Сюжет пьесы «Терроризм» прожит чередой бытового террора. Командировочный отправляется в аэропорт, в котором работают минеры, вылет отменен. А тем временем его жена развлекается в их квартире с любовником и требует связать ее капроновыми колготками, тот удовлетворяет ее просьбу, затыкая ей рот кляпом, и садится на край кровати перекусить, чтобы потом уснуть. Когда муж вернется, чтобы скоротать время до вылета самолета, он увидит лицо жены с кляпом и спящего любовника, потом пойдет на кухню открыть газ. Солдаты, разгребаящие завалы дома, пострадавшего от взрыва газа, будут фотографировать части тела жертв,

умиляясь их маникюру. А внук, боясь преследующей его бабушки, в надежде скрыться у соседей, станет жертвой взрывной волны. И молодая девушка, замученная директором, сводит счеты с жизнью в комнате для психологической разгрузки, пользуясь поводком чистопородной собаки психолога, которому непременно нужно его вернуть, чтобы выгулять пса, вопреки всеящей жертве, нарушающей его планы. В системе отношений героев нет сострадания, всё становится предметом издевательства – начиная от фотокарточек на рабочем столе, заканчивая безобидным брелоком. Взрыва в аэропорту так и не происходит, подлинный террор – это бытовое истязание в офисе, в квартире, на лавочке у дома, где одна пожилая особа дает рецепт жестокого устранения зятя, словно делясь рецептом удачного консервирования солений: «Это война, понимаешь, пора от превентивных мер переходить к наземным действиям! Тут, кто первый решится – тот и победит! По одной ему таблетке в суп, или в чай – и через полгода – дочь, внук и любимая бабушка – счастливая семья! А от зятя – лишь хорошие воспоминания!» [3, С.271] Главная идея пьесы – вовсе не мировой терроризм, а взаимная агрессия, существующая по принципам цепной реакции, которая как расширяющаяся вселенная поглощает героев, вызывая все новые и новые катастрофы. И дело вовсе не в публичности или приватности пространств, жестокость приживается всюду. В отличие от ранних пьес авторов, здесь представлен не только акт жестокости, но и ее результат, рождающий следующее насилие. Каждый персонаж мимикрирует жестокость, выступая одновременно и в роли жертвы, и в роли источника насилия. Именно это отмечает французский культуролог Рене Жирар. Указывая на миметические свойства насилия, он пишет: «насилие миметично, противники захвачены процессом эскалации неприязни. В той двойной модели отношений, при которой каждый из них представляет для другого препятствие и одновременно образец для подражания, их взаимное вовлечение непрерывно растет. После определенного уровня интенсивности они полностью поглощены друг другом, и тот объект, за который, собственно, и идет борьба, становится второстепенным, даже неуместным /.../ взаимное влечение антагонистов, сопряженных насилием, может достигать уровня гипнотического транса» [4]. Авторы убедительны и в том, что бытовой терроризм нарушает причинно-следственные связи в мире, разрушая такие базовые понятия как место и время. В черед сцен насилия Пресняковы совсем не маркируют время, оно как будто перестает существовать в точке первой жестокости, в результате чего место теряет свою функциональность. Так, после смерти девушки в офисе пространство становится непригодным для работы, и сотрудники уже не представляют, как они могли

здесь проводить столько времени. Жестокость любовника, подхваченная теми же поступками командировочного и «любящей бабушки», так же уничтожает категорию места физически, взрывая дом. Агрессия и бытовой террор сокращают ареал обитания человека, делая все больше территорий непригодными для жизни. Подобно шагреновой коже, земля сокращается с каждым разрушительным желанием героя пьесы, приводя Командировочного в финале в аэропорт, из которого он и вылетает для последующей эвакуации. Апокалиптичность заявлена недвусмысленно и в спектакле Серебренникова, в котором на сцене подвешены большие часы, отсчитывающие время к нулю в мире, где у режиссёра правила brutальные, лишённые индивидуальности фигуры, существующие в атмосфере всеобщей мобилизации перед грядущей катастрофой.

«Изображая жертву» – это, пожалуй, самая знаковая пьеса периода существующего постмодерна. В ней главный герой Валя профессионально подрабатывает в следственных экспериментах, имитирует жертв разнообразных убийств. Являясь мнимой жертвой профессионально, воскресая и умирая согласно рабочему графику, в конце пьесы он сам становится в ситуацию преступника, желая, подобно Гамлету, отомстить маме и дяде за смерть своего отца, пришедшего к сыну после смерти в образе Призрака, читающего белые стихи на шекспировский лад. Снова насилие выступает в качестве катализатора. В жизни Вали-Гамлета всё, начиная от просьб удушения с Офелией-Ольгой до наслаждения процессом отравления своей «нормальной» матери, – пропитано протестом против рутины. В финале герой, убив родных и аккуратно расположив их тела в удобные для следственного эксперимента позы, произносит: « /.../ я точно не знал отравятся они или нет... а раз так все получилось, я просто наблюдал, запоминал, чтобы потом изобразить... воспроизвести, потому что вам надо будет узнать, как все было... Я так папу всегда расспрашивал, – как у них все с мамой было, как они познакомились, как меня решили завести... все это очень, очень напоминает какой-то один долгий следственный эксперимент... настоящее преступление – заводить, рожать человека, кидать его во всю эту жизнь, объяснять, что скоро ничего не будет... и никто никому не сможет помочь... Теперь у меня определенно нет никаких привязанностей, теперь я точно понял, что меня – нет, значит и конца не будет,... раз меня нет» [3, С.299]. Хладнокровное преступление Вали – это стремление выйти из череды неопределённости, где Мать и Дядя вовсе не те, кем должны быть, и совсем не те, кем кажутся, а Капитан готов отпустить преступника за взятку. Единственным способом познания для преступника, а спасением для жертвы выступает ритуал убийства, самый

подлинный в череде тех бессмысленных, которые выполняли герои на работе и дома. Решение, принятое Валею, кардинально. Он лишает себя всех привязанностей, убивая всякие гуманистические представления о себе самом, выводя существование себя за пределы человеческой морали. И как результат, уничтожив себя в системе координат места и времени, драматический герой прорывается за границы трансцендентного, где «Я» уже не существует, но конечного также нет. Поэтику пьесы «Изображая жертву» отличает качественно новый тип героя и система драматических противоречий, в которой насилие уже находится «по ту сторону добра и зла», статус жертвы и преступника взаимоподменяемы и вызывают равное сострадание. Так, Валя, убивая в себе сына и человека, травя близких, одновременно давал шанс матери и дяде выйти из системы заблуждений. Насилие тут выполняет роль гармонизирующего начала, рока как порядка. Герой, принося себя и все свои привязанности в жертву, открывает закон вечности бытия и дарует вечность всем остальным: «значит и конца не будет...раз меня нет», – заключает герой. Иницируя себя в ритуале открытого им закона вечной беспределности, он становится козлом отпущения во имя всех существующих в границах конечного. В этом контексте жестокость приобретает гуманистическое назначение и призвана уничтожать стагнацию и рутину из любви преступника к жертве. В данном случае использование концептов жестокости и терроризма в творчестве Братьев Пресняковых вовсе не тупик, это каузальный толчок, который под воздействием самобытной героической поэтики позволяет насилию перерасти свой художественный статус, приобретая эпические характеристики, становясь «гипердрамой».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
2. Братья Пресняковы. Европа-Азия. – М.: АСТ, 2009. – 257 с.
3. Братья Пресняковы. The Best. – М.: Эксмо, 2005. – 352 с.
4. Жирар Р. Насилие и священное. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 448 с.
5. Липовецкий М. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое лит. обозрение, 2005. № 73. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27.html>. [Дата обращения: 04.12.2014].
6. Руднев В. Прочь от реальности: исследования по философии текста, XX век. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.
7. Benjamin W. Reflections: Essays, Aphorisms. N.Y.: Schocken Books, 1978.
8. Bloom H. Dramatists and dramas. N.Y.: Infobase Publishing, 2007.
9. Kane S. Blasted. Complete Plays. London: Methuen, 2001.

ПРОБЛЕМА «РЕГУЛИРОВАНИЯ» ВЫСКАЗЫВАНИЯ
В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
ПЬЕСЫ С ПРИЗНАКАМИ НАРУШЕНИЯ
РОССИЙСКОГО ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА

Современное правовое государство (речь не только о системе российского права, но прежде всего о ней) стоит перед новой сложной задачей, которой не существовало в эпоху до Интернета. В целом эту проблему можно охарактеризовать как повышение экономической стоимости слова как единицы информации. Появилась необходимость взаимодействовать с информационными потоками, влияющими на жизнь общества, а само слово в этой ситуации становится одним из важнейших ресурсов и главной ценностью, имеет вполне измеримую стоимость. У этой проблемы много аспектов. Это и слова-бренды, продвигающие продукт на рынке, например, названия «Кока-Кола» или «Дженерал Моторс» стоят дороже оборудования самих названных заводов. И смещение таких понятий, как секретность, доступность информации – все помнят, как материалы организации WikiLeaks, созданной Джулианом Ассанжем, повлияли на внешнюю и внутреннюю политику нескольких десятков стран. Это и цена и скорость идеологических вбросов: хорошо известны чудовищные последствия от распространения экстремистских идей. Это и речевое моделирование реальности, с которым мы сталкиваемся каждый день в различных средствах массовой информации. Очевидно, что негативная, агрессивная, опасная в самых разных смыслах информация, также является частью современного речевого пространства. А повышение экономической стоимости слова неизбежно влечёт за собой и повышение цены словесной ошибки в публичном пространстве.

В качестве ответной реакции на такое положение дел возникают попытки регулировать речь (тексты вообще) на законодательном государственном уровне, ввести систему правовых запретов на те или иные типы высказываний, создать систему правовых норм, которые смогут оградить общество от негативных последствий неверно использованного слова.

Театр является пространством публичного действия, и в последнее время проблема регулирования высказывания ощутимо коснулась искусства вообще и театра в частности. В случае с художественным высказыванием, безусловно, возникает также проблема цели и границ государственного вмешательства, ведь «задача права, как регулятора общественных

отношений – обеспечить соблюдение разумной меры во всём: от оценки поведения людей до установления ответственности за опасные для общества его формы» [1, С. 6].

24 октября 2016 года на выступлении перед седьмым съездом Союза театральных деятелей Константин Райкин, возглавляющий театр Сатирикон, говорил о фактическом возвращении в театр цензуры (видеозапись выступления можно посмотреть на сайте Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=V4rd3VpFjks>). Это заявление вызвало очень бурную реакцию не только в театральном сообществе, но и в обществе в целом, что свидетельствует о том, что проблема не просто имеет место быть, но является болезненной и ощущается как покушение на саму природу искусства.

Несмотря на то, что риторика отдельных функционеров от власти сейчас действительно напоминает риторику советских цензоров, необходимо определить, по каким именно поводам государство вмешивается в дела современного театра. Как писал Г.Ф. Шершеневич в работе «История философии права», ставшей классической для отечественной юриспруденции, «разрешение вопросов о сущности права, об отношении его к государству, нравственности находится в зависимости от тех исторических условий, при которых эти вопросы ставятся» [цит. по: 6, С.69]. Очевидно, что со времени советского государства правовая система в России изменилась.

Самое существенное изменение коснулось отношений с международным правом. После распада СССР международное право стало рассматриваться в качестве элемента правовой системы России. При этом на конституционном уровне получил закрепление принцип приоритета международного права по отношению к национальному законодательству. Однако в последние годы в отношении этого принципа раздается все более активная критика, связанная, судя по всему, с изменением общей риторики, направленной против западных ценностей как таковых. Так, в своем докладе председатель СКР Александр Бастрыкин предложил исключить из конституции положение «о безусловном приоритете норм международного права над национальным законодательством», поскольку «указанное положение работает против интересов России, следовательно его изъятие «укрепит независимость Российской Федерации в правовой сфере вернёт её к лучшим традициям отечественного судопроизводства» [цит. по: 6, С. 63.].

Получается своего рода парадокс: Россия оказывается как будто между международным и российским правом, которые корректируются

к тому же принципами импортозамещения в новейших условиях. Естественно, что при таком подходе возникает чисто толковательная проблема: от чего что нужно защищать и даже что является чем? Если брать проблему применительно к текстам и спектаклям по пьесам современных драматургов, то попытки регулирования пролегают по следующим основным статьям права.

Ограждение от **вредной информации** (федеральный закон о защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью или развитию).

Реабилитация нацизма. Эта статья запрещает четыре вида публичных деяний: 1) отрицание фактов, установленных приговором Международного военного трибунала; 2) одобрение преступлений, установленных указанным приговором; 3) распространение заведомо ложных сведений о деятельности СССР в годы Второй мировой войны; 4) распространение сведений, выражающих явное неуважение к обществу, о днях воинской славы и памятных датах России, связанных с защитой Отечества, а равно оскорбление символов воинской славы России.

Также в уголовный кодекс внесена статья 148 **Нарушение права на свободу совести и вероисповеданий**, где есть такое понятие как «**оскорбление религиозных чувств верующих**». Статья 282 УК о **разжигании ненависти и враждебных чувств к социальным группам и группам лиц по признаку пола и конфессиональной принадлежности**.

Это основной круг вопросов, которые действующая власть считает вредными или нежелательными в публичных, в том числе в театральных высказываниях.

В статье мы не будем останавливаться на откровенно анекдотичных историях самоцензуры. Например, запрет спектакля «Голубой щенок» (театр эстрады, Екатеринбург, 2010), якобы пропагандировавший гомосексуализм своим названием. Или запрещение «Золушки» (Камчатка, 2011) из-за того, что в спектакле с иронией, как показалось чиновникам, обсуждалась проблема перевода часов, инициированная Д.А. Медведевым.

В уголовном праве большинство правоведов определяют квалификацию преступления как установление и юридическое закрепление точного соответствия между признаками совершенного деяния и признаками состава преступления, предусмотренного уголовно правовой нормой.

Несмотря на наличие комментариев в законе, все выделенные и перечисленные понятия не имеют точного определения и могут иметь широкие толковательные перспективы. Нередко эту толковательную герменевтическую функцию возлагают на филолога, что в корне неправильно, так как эксперт филолог имеет право толковать только факты языка.

В связи с большим количеством тёмных мест современного законодательства Николай Дмитриевич Голев, руководитель сибирской ассоциации лингвистов-экспертов, на недавно прошедшем в Казани конгрессе РОПРЯЛ, даже переформулировал известную цитату о незнании законов: «Непонятность закона не избавляет от ответственности за его неисполнение» [2, С.132]. Эксперт добавил, что уравнение получается с двумя неизвестными, потому что не только закон не понятен, но и ответственность – не ясно чья? Законодателя, составившего такой закон, или граждан?

Так, например, в состав **вредной информации** помимо информации, побуждающей детей к совершению самоубийства; информации, способной вызвать желание употребить наркотические средства, принять участие в азартных играх, заниматься проституцией, бродяжничеством, есть подпункт: отрицание семейных ценностей.

Если такие понятия как порнография, проституция, нецензурная брань имеют более-менее чёткие критерии определения, то какая именно информация будет **отрицать семейные ценности** – вопрос спорный. Например, всем известно неоднозначное отношение к абортam, разводам, нетрадиционной любви, гражданским бракам в обществе, которое сейчас ощутимо раскололось на тех, кто придерживается норм, активно продвигаемых религиозными институтами, и на тех, кто остаётся в рамках светского западно-демократического представления о свободе выбора.

Ещё сложнее ситуация со статьёй 282 УК РФ о разжигании ненависти к тем или иным группам лиц. В современной ситуации, по крайней мере, сомнительна незыблемость и историческая неизменность общности «многонациональный народ Российской Федерации», заменившей «многонациональный советский народ», который по существу распался на конфликтующие национальные группы. На современном этапе многие бывшие братские союзные республики стараются идеологически отмежеваться от России, а часть из них относится к России как к враждебному государству. Поэтому многие политологи, социологи и праведы считают малопродуктивными попытки представить русскую культуру как аналогичную российской. «Эти попытки ведут не к сплочению представителей различных национальностей Российской Федерации в единый российский этнос, а к превращению русских в народ без собственной государственной основы, уравненный в своём политико-правовом статусе с другими подобными социальными группами (таджиками украинцами белорусами и другими) проживающими на территории российского государства» [5, С.8]. Таким образом, ситуация представляется не просто неоднозначной, это поистине ситуация со многими неизвестными.

Рассмотрим примеры некоторых запретов и попыток запретов постановок по современным пьесам. В качестве случаев, причиной которых стали нарушения семейных ценностей и искажение памяти о войне, можно привести две пьесы.

«Планета» Евгения Гришковца, которая была запрещена в Белгороде с формулировкой согласно публикациям в СМИ «за нарушение закона о духовной безопасности». И спектакль «Сны о войне» по пьесе Михаила Дурненкова «День Победы», который ставился в Театре на Таганке и был приостановлен из-за жалобы сенатора Олега Пантелеева, выступившего в Совете Федерации с заявлением, в котором обвинил театр в отсутствии патриотизма (информация с официальной страницы сайта Театра на Таганке). Однако, в конце концов, спектакль всё же был выпущен.

Мой собственный анализ не дал сколько-нибудь удовлетворительных результатов, подтверждающих факты нарушения законодательных норм, которые можно было бы представить, например, в суде или исковом заявлении. Спектакль «Планета» содержит сцену встречи героя в баре с некоей дамой, с которой он проводит случайную и в общем-то бессмысленную и ненужную ему самому ночь, о которой впоследствии жалеет, сравнивая ночную любовь с «яростными штыковыми атаками, после которых всем бойцам стыдно» [3]. В том же клубе герой напивается до такой степени, что теряет зрительный контакт с собственным отражением в зеркале, по причине чего и пускается во все тяжкие.

Конечно, не исключено, что сцена в туалете и в баре может показаться носителем традиционных ценностей неуместной, но это не имеет никакого отношения к правоприменительным нормам РФ, и запрет выглядит по меньшей мере странно.

Причину недовольства заявителя спектаклем «Сны о войне» по пьесе «День Победы» Михаила Дурненкова также непросто определить. Главный герой пьесы телередактор Семён создаёт праздничные мероприятия для Дня победы, руководствуясь представлениями об идее праздника как о товаре, заместителе, симулякре искренних патриотических чувств. Живая связь с Победой 9 мая 1945 года в пьесе Дурненкова утеряна, а чувство победителя становится товаром. «Купите два браслета и они будут означают, что у вас есть эти чувства» [4], – так формулирует идею своего маркетингового хода Семён. Это остроумная пьеса о спекуляциях, о подмене, которую действительно переживает наше общество и в той или иной мере каждый из нас. Жанр пьесы можно определить как трагикомедию, которая местами граничит с фарсом, ирония и самоирония автора в

отношении современного ему общества являются главными источниками действия и движения сюжета этого произведения.

В данном случае система общественного давления не смогла подменить собой настоящие правовые вопросы, и спектакль был успешно поставлен и показан.

Надо сказать, что в своём большинстве дела такого рода так и остаются на уровне общественных институтов, и решения по ним выносятся не в судах, а на площадках общественного порицания (СМИ, телевидение, выступления чиновников с запретительными инициативами, предписывающими замалчивание, и др.). Нередко истинная претензия к тексту подменяется другими формулировками, способными подорвать доверие к нему. Например, пьесу «День Победы» обвиняли в пропаганде суицида и насилия. Хотя, наверное, настоящая претензия состояла к главному вопросу, который ставит пьеса: что и как мы празднуем 9 мая. Без сомнения, в суде дело должно было бы быть закрыто на стадии подачи заявления, поэтому нередко современных драматургов обвиняют в том, чего они вообще не писали.

Так, в пьесе «Банщик» Варвары Файер имеются сцены критики власти, но постановка её не пошла по причине наличия нецензурной лексики. Вообще наличие мата – это уже настолько классическое обвинение современной драматургии, что обывателю кажется, будто в новейших текстах для театра ничего другого, кроме мата, просто нет.

Исследователи отмечают, что современный театр перестал существовать в привычной парадигме искусства и перешёл к другим формам осмысления реальности. Так, в спектаклях, выполненных в технике вербатим, главным является не столько авторское высказывание, сколько сам выбор темы.

На фоне этого попытки формального регулирования высказывания (как содержащего определённые типы лексики) не дают желаемого эффекта. Драматурги очень быстро научились писать без мата. Что же касается регулирования смысла, то здесь мы пока тоже не определились – в какой парадигме права мы живём, и действующий двойной стандарт является своего рода охранительной грамотой для многих современных текстов. Обычно так называемые театральные дела имеют широкий общественный резонанс, однако не доходят до суда, поэтому мы можем только догадываться о том, как бы квалифицировал судья подобные обвинения. Безусловно, эта ситуация будет стремиться приобрести большую однозначность и избавиться от лишних неизвестных. Самый главный вопрос, будет ли это развитие в сторону ужесточения цензуры (в том

её понимании, о котором говорил К. Райкин), или это будет движение в сторону самоцензуры культуры, действующей системы самозапретов, поддержанной экономическими условиями театральной жизни, как это наблюдается во многих европейских странах сейчас.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бикеев И.И. Экстремизм: междисциплинарное правовое исследование / И.И. Бикеев, А.Г. Никитин. – Казань: Изд-во «Познание» Института экономики управления и права, 2011. – 320 с.
2. Голев Н.Д. Язык закона и лингвистическая экспертиза законопроекта в свете правовой коммуникации // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. – Вып. 5. Материалы V Конгресса РОПРЯЛ (г. Казань, 4–8 октября 2016 года). – СПб.: РОПРЯЛ, 2016. – 1 электрон. опт. диск (CD-R).
3. Гришковец Е. Планета. URL: http://www.libtxt.ru/chitat/grishkovets_evgeniy/16187-Planeta.html. [Дата обращения: 11.10.2016].
4. Дурненков М. День Победы / М. Дурненков. – пьеса из личного архива автора.
5. Ромашов Р.А. Национальная культура как контекст государственно правового развития России / Р.А. Ромашов // История государства и права. – Москва: Издательская группа Юрист, 2015. – № 12. – С. 3-9.
6. Юридическая герменевтика в XXI веке: монография под общ. ред. Е.Н. Тонкова, Ю.Ю. Ветютнева. – СПб: Алетей, 2016. – 440 с.

Э.В.Деменцова (Москва)

«МЕФИСТО» КАК «СОБЫТИЕ»: ТЕМА ФАШИЗМА НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЕЙ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА ИМ. А.П. ЧЕХОВА АДОЛЬФА ШАПИРО И КОНСТАНТИНА БОГОМОЛОВА

«Мефисто» – третий спектакль из текущего репертуара театра, принадлежащий Адольфу Шапиро (когда-то он ставил здесь и булгаковскую «Кабалу святош»). В одном из предпремьерных интервью режиссер говорил, цитируя слова главного героя спектакля, «Мы не делаем исторический спектакль», в другом оговаривался, утверждая, что ему не хотелось делать публицистическую постановку. Сдержав слово, режиссер сделал спектакль «на публику». В нем множество лакомого, развлекательного – опереточные дивертисменты перемежаются с кабаретными номерами, выходами в зрительный зал, эффектными полетами под потолком сцены,

игрой теней, хореографическими вставками. Выполнено все это очень достойно. Музыка выбрана не фоновая, но придающая происходящему дополнительный смысл. Звучат в спектакле «Марш безработных» и «Левый марш» (на стихи Владимира Маяковского), который когда-то пел ведущий брехтовский актер-антифашист Эрнст Буш. Его голос звучит в спектакле, и это его присутствие крайне важно для истории создания романа Клауса Манна. МХТ всегда уделяет должное внимание подготовке материалов для зрителей: программка «Мефисто» включает биографический очерк об авторе и прототипе его романа – актере Густафе Грюндгенсе. Судьбы двух актеров, Буша и Грюндгенса, шедших разными дорогами, оказались переплетены. В 1930-е Грюндгенс помог обвинявшемуся в государственной измене Бушу, наняв ему адвоката, в 1945 Буш вернул долг, добившись освобождения Грюндгенса из органов советской госбезопасности. Только вот не всей публике известен голос и репертуар Буша, а потому исполнение его песен, к сожалению, воспринимается не более как развлекательный номер.

Сцену и весь зрительный зал Московского Художественного превращают в репетиционный зал вначале Гамбургского Художественного, затем в подмостки политического кабаре «Буревестник» (сценография Марии Трегубовой) и революционного пролетарского театра, а во втором акте – в сцену главного государственного театра Третьего Рейха. Место находится даже для оркестровой ямы. Здесь репетируют то «Фауста», то «Гамлета», но независимо от смены режимов все же более благоволя опереттам двух «почетных арийцев» – Франца Легара и Имре Кальмана. Не случайно в спектакле устами генерала в исполнении Николая Чиндяйкина озвучивается фраза Геринга: «Я сам решаю, кто еврей, а кто нет». А после исполнения музыкального дуэта Сильвы и Эдвина звучат слова, напоминающие лексикон другого вождя: «Хорошая музыка, но расслабляет».

Актер Хендрик Хёфген (Алексей Кравченко) полагал, что и зритель должен стать участником действия, преодолев позицию пассивного наблюдателя. Его мечта сбылась не на подмостках полуподвального театра, но на сцене с куда большим периметром. Вначале его охраняли люди в красивой форме, обтянутой ремнями, с автоматами наперевес и собаками, ждущими команды. Эти «капельдинеры» встречали зрителей под бодрую музыку, выдавали им сценические костюмы и накалывали на запястьях номера, чтобы те не позабыли свое место в зале. Пересекая порог этих театров, с филиалами по всей Европе, зрители превращались в исполнителей ролей. Не они смотрели, но за ними. Это уже потом, когда спек-

такль (или его первый акт?) окончился, те, кто распределял роли, сами решили прикинуться исполнителями не ролей, но приказов безумного автора-режиссера. Но тогда они – «люди театра», помощники режиссера в разных чинах и (при)званиях – вели спектакль, вводили в него все новых и новых участников, следя, не фальшивят ли, не отлынивают ли, не выходят ли из «роли». Выхода, казалось, не было. Театр работал на вход. В этом театре аншлагов не было свободных мест. Телесное сжималось, блюли форму – шагали стройными рядами и, если падали, оказывались в стройных рядах лежащих. Вот уж где биомеханике поучиться – ордуны у заштабелированных тел, мешков, набитых волосами, ящиков с зубами... Актеров, лишенных всего, кроме роли, перерабатывали в исходящий рекевизит. Из многомиллионной массовки порой выделялись герои. Бунтовали, стремясь вырваться из театра. Их роли в большинстве своем сокращали, приближая развязку. Здесь строго следовали законам избранного жанра трагедии, а, стало быть, финал всех занятых в спектакле мог быть только одним. Высокий штиль требует жертв. Кормится ими, вознося участников спектакля до небес. Пеплом вознося. Под громкие аплодисменты, под крики не «браво», но «хайль», бисируя и репетируя непрерывно. «Что бы ни случилось – не отменять репетиции», – приказывает генерал директору государственных театров, передавая общий приказ по стране. Мастерство нужно совершенствовать, применять новые средства художественной выразительности – игры с пространством (стены и ямы для расстрелов), дым (газ), свет софитов (пламя печей)... Спектакль завлекал, увлекать зрителей, завораживал зернами образа нацизма, и его удачливые антрепренеры успешно продавали лицензии на постановку по всему миру. Лицензии эти и по сей день не просрочены. Зритель на много лет стал участником действия, и пусть страшный спектакль, не сходявший с репертуара на протяжении многих лет, уже не играют открыто (хотя его фрагменты периодически пытаются возродить то тут, то там), он жив в «программах» – протоколах, киноплёнках, фотографиях, рецензиях критики и отзывах зрителей, часто и по сей день хвалебных. Но не так страшна громкая поддержка, как равнодушное молчание. Это молчание дорогого стоит – миллионов, в самой твердой валюте – в человеческих жизнях.

«Европа как бы она не кричала – будет молчать», – звучит в спектакле. Во втором акте на сцене большинство актеров сидит без реплик, молча, глядя на происходящее со стороны. Осуждая, боясь, выжидая («Надо переждать пару лет», – уговаривает себя Хендрик), но не мешая. Это невмешательство сродни одобрению. Уткнувшись в партитуры, га-

зеты, книги («Шиллер – моя позиция», – бессильно негодуя, заявляет Хендрик в стенах своей квартиры, которая пока еще не прослушивается), они уже не участники действия, но соучастники. Их вина – по неосторожности, по преступной небрежности, – не доглядели, как в их же кулисах взросла и окрепла мысль, заразившая миллионы. Она казалась невинной по своей простоте, праведной по простосердечности, ее выражали легко и громко, с пеной у рта, пивной пеной из дружеской кружки, как казалось вначале. Её, простую, воспринимали сочувственно, но не всерьез. Убогую её жалели, подкармливали, из сердоболія брали с собой. Она пробуждала гордость в тех, кому нечем было гордиться, внушала надежду безнадежным, сулила светлую дорогу обойденным. Как герой «Мефисто», она начинала с полуголодного бродячего театра, завоевывала провинцию и достигла, наконец, государственной сцены. Ее принаряжали, напомаживали, драпировали, скрывали за множеством пестрых занавесей (такова сценография первого акта спектакля), но, ступив на трибуну, освещенную светом тысячи прожекторов, она сбросила с себя сценическое платье, под которым скрывался мундир. Жестом она приказала обрушить картонные декорации, чтобы за ними нельзя было укрыться; топнув сапогом, загнала тех, кто ранее царил на подмостках, в яму; ощерившись, поощрила примкнувших с высунутыми языками к ее сапогам, и припугнула отпрянувших.

В «Мефисто», разделенном антрактом, главный эффект – контраст первого акта (предгитлеровской Германии), пышного, пестрого, броского, и серой пустоты второго акта. От ярких костюмов и картин остались только тени. Театральных дзанни сменяют люди в черных водолазках и берцах. Пространство первого акта сжималось рамками, каемками занавесей, действие все дальше и дальше отодвигалось от публики, уходя вглубь, поле зрения сужалось. И вот второй акт открыл ширь сцены, всё и все здесь на виду. Сцена раздета, выпотрошена, пуста как коробка. «Пробить коробку» – задорно мечтал Хендрик в начале спектакля, призывая к созданию нового политического пролетарского театра – это отсылка к выдающемуся немецкому театральному реформатору Эрвину Пискатору [см.3]. Пискатор начинал с постановки «Дня России» (политический агитационный коллаж о революции в России), Хёфген – с театра а-ля рюс, в котором разыгрывают красочные оперетки. Чувствуя фальшь и бесполезность такого театра, Хендрик мечтает о постановке Бертольта Брехта (эту мысль персонажу приписал режиссер, как и упоминание (в пику главному герою) о том, что Брехт покинул страну на следующий день после поджога Рейхстага). Хендрик скачет от сцены к сцене, от сценки к сцен-

ке, из кабаре в мюзик-холл, из театра на радио, с легкостью меняя репертуар. Его редкая способность к перевоплощению будет потом отмечена и высокими чинами, и в личном деле. «Мир – театр» понято им скверно: «игра – единственная возможность быть свободным», – считает Хендрик. Но, что если из образа выйти уже не удастся, если скован им?

Масштаб ролей, выпавших на долю Хендрика, манит и пугает одновременно. В раскинувшемся пространстве сцены главному герою все труднее держать дыхание. На оголенной сцене не спрячешься. Здесь софит как прицел. Эта игра с пространством родом из одноименного фильма Иштвана Сабо. От каморки до стадиона ширился круг, в который оказался загнан главный герой в блистательном, каноническом исполнении Клауса Марии Брандауэра. Чем просторнее становилось пространство вокруг героя, тем сильнее он метался. «Чувствуй себя как на сцене» в значении «как дома», – говорила Хендрику его темнокожая учительница танцев и любовница, и вот, оказавшись на главной сцене страны, лишившись возможности затеряться среди персонажей, кулис и драпировок, он вдруг растерялся. Грим стерт, и гримаса на лице – это уже политика. Пышный первый акт сменяется скупым вторым, – только стены и терпят свершившиеся перемены. За обилием юбок первого акта оказалась скрыта чернота, выведенная во втором акте в центр. Родина, ставшая для Хендрика лишь местом действия, изменилась до неузнаваемости. Повисающий в финале тусклый пожарный занавес – лучшая иллюстрация необратимых перемен.

Хендрик примеряет одну за другой роли первого актера рейха и директора государственных театров, сенатора и государственного советника, но мелковат он для таких ролей. И сам мельчает, и в нем норовят измелчить все то, что ролью не предусмотрено: человеческое содержание, душу, совесть. Чем крупнее, выпуклее роль, тем мельче в ней исполнитель. Уже не актер, а именно исполнитель. О том, что Хендрик лишь играет роль, ему напомнят, грубо оборвав его однажды: «Заткнись!», и безразлично добавят, – «артист!».

Роль изнурительна. Взгляд со сцены в зал не должен выдавать страха, неприятия, растерянности – в зал, блестящий начищенными сапогами и стянутый ремнями, звучащими как хлыст. Глаз должен гореть фанатичной верой и преданностью, но у слепых глаза мутнеют. Рукопожатие должно быть твердым, как затверженная новая идеология. Старая – снята с репертуара. Живет от съёмочных дней до репетиционных, от фильма до спектакля – Хендрик маскируется работой над «зерном образа», а ему бы докопаться «до оснований, до корней, до сердцевины» того, что заражает

«зернами плевел» все вокруг. Но эти искания вывели бы Хендрика за сцену, а это чужая территория, где конец пьесы неизвестен и приходится все время импровизировать. Он уверен и устойчив лишь в пространстве сцены, в пространстве спектакля, в режиссерской экспликации, где все ходы расписаны, декорации защищают от реальности, а в финале гарантированно звучат аплодисменты. В политике, куда заволокло героя, тоже многое решается аплодисментами, аккламацией, но эти хлопки, в отличие от театральных, иной раз опасны для жизни. Реальность для Хендрика ограничивается дорогой на репетиции, она заслонена лицами поклонников, коллег (но все чаще спинами или руками, спрятанными от рукопожатия), завистливых и зависящих от него. Есть, впрочем, и дом, из которого все чаще хочется бежать в театр, сначала от жены (Яна Гладких), потом от бывшего товарища, ставшего для него слугой (Михаил Рахлин), напоминающих об атмосфере, царящей вокруг, о воздухе, в котором еще немного и будет превышена концентрация пепла.

В провинциальном Гамбурге Хендрик выговаривал актерам, чурящимся «новых форм» равнодушного театра, что те неспособны идти на жертвы, и вот он сам принес в жертву свой талант, душу, честь, многое привнеся на распростершийся по стране, и чем дальше, тем дальше, одр. И по жертвам, и на жертвы пошел Хендрик в пору, когда невмешательство и молчание означало согласие. Ради звучного псевдонима он отказался от данного ему при рождении имени, а потом и от врожденной незапятнанной совести. На афишах маленького театра его имя писали с ошибкой, но ошибкой оказалось все то, что стали писать о нем позже, восхваляя и превознося. Его ошибкой. Старательный и прилежный во всех своих проявлениях Хендрик мог бы воскликнуть: «Меня так учили» и услышать в ответ точно по Е.Шварцу: «Всех учили. Но зачем ты оказался первым учеником?» [5].

Жаль, что режиссер не воплотил в спектакле идеи «нового театра», высказанные Хендриком, например, прожектор, бьющий в зрительный зал. Почувствовать себя «людьми с улицы» людям с улицы в зале не удастся. Как бы ни перешагивали актеры рампу, временная, да и просто дистанция между исполнителями и залом оказывается непреодолима. Попытки вовлечь публику в действие есть: так актеры спускаются в зрительный зал, один из них (Алексей Агапов) старательно всматривается в глаза зрителей, пытаясь вызвать нужный для «спектакля в спектакле» дискомфорт публики, но этим и ограничиваются. Здесь зрителям в высшей степени комфортно: их убаюкивают дивными мелодиями и паузами, радуют глаз пестрыми декорациями, развлекают танцами (особо примечателен

в спектакле номер очень пластичной Надежды Борисовой), разъясняют метафоры (когда в сцене репетиции «Гамлета» эффектно возникает череп, то весь эффект нарушается пояснением того, что это, оказывается, череп Йорика). Герой уезжает на съемки в Мадрид и не торопится назад в лихорадочный Берлин – эта информация озвучивается со сцены и подкрепляется киноколлажем. В нем Хендрик-Кравченко подрисован в фрагмент старого фильма о тореадоре, так и не одолевшем быка. Это настолько простая и неинтересно с визуальной точки зрения оформленная метафора, что жаль отведенного на нее сценического времени. В этом же видео пламя в бокале накладывается на известие о поджоге Рейхстага, которое и без того озвучивается в спектакле, т.е. у видеофрагмента кроме сомнительного внешнего эффекта не находится ни функционального, ни эстетического значения. Вообще, лишнее обыгрывание и отсылка к кино не идет спектаклю на пользу, не обогащает его, напротив, создает во многих сценах эффект вторичности [4].

После «Мефисто» вспоминается, как на сцене МХТ еще три года назад Константин Богомолов поставил спектакль «Событие», дополнив пьесу Владимира Набокова, законченную автором в 1938 году, событиями 1937 и последующих допобедных лет. На двухуровневой сцене шли параллельно и оставались незамеченными друг другом на протяжении всего спектакля история одной семьи и просто История. Хронологию задавал красочный видеоряд: улыбающиеся лица, яркие костюмы, веселый парад. Тотальный позитив, припечатанный свастикой. «Что день грядущий мне готовит?», – пел патефон в спектакле посреди «бдения и сна». «Глухой ад», – отвечал художник Трощейкин (Сергей Чонишвили), описывая атмосферу вокруг. На нижнем ярусе пели о луне, словно бы вспоминая соломово «ничто не вечно под луной». На верхнем – восходила звезда: на витрине городской лавки крупно писали «JUDE» и припечатывали звездой Давида. Слово прожженный шестиконечной звездой на сцену опускался экран, нарушая фассбиндеровскую тишину спектакля радужными кадрами, отдавая дань моде на расцветивание истории. На них – гитлерюгенд, а потом и другие югенд. Из еврейского гетто. В довоенной пьесе героиня оплакивала одного ребенка, пройдет несколько лет и мир будет оплакивать миллионы детей. Глаза ребенка, лежащего на тротуаре, высохшего от голода, смотрели в зал. Разноцветная смерть без прикрас. Масштабное полотно, зародившееся на узких улочках под закрытыми промолчавшими окнами. Проекция лица ребенка покрывалась трупными пятнами под упоительный немецкий тенор, выводящий «Благословен и тьмы приход». Вот так обещанное в программке дра-

матическое действие обернулось драмой человечества. «Нельзя жить в сослагательном наклонении» [2], – говорили в спектакле Константина Богомолова. Но вот с этой же сцены вновь предупреждают о том, что давно уже вышагивает по тротуарам, звучит бранью в адрес тех или иных национальностей не в подворотнях, но с экранов, – о национализме, мимикрировавшем под патриотизм.

Одновременно с «Мефисто» на театральной карте Москвы возникли спектакли по мотивам культовых антинацистских фильмов – «Нюрнберг» по сценарию Эбби Манна (РАМТ, реж. Алексей Бородин), «Морское путешествие 1933 года» – вариация «Корабля дураков» Стэнли Крамера (Театр им. Моссовета, реж. Юрий Еремин). Театральный сезон стал сезоном запоздалых пророков. Набоковские персонажи в событии не заметили прихода события, авторы же нынешних постановок будто не замечают его ход... Говорят об очевидном, современном, насущном, используя почему-то будущее время. Право, если вход в зал после третьего звонка воспрещен, то и режиссерам не мешало бы учесть, что все звоночки того, о чем они собирались предостеречь публику, давно отзвучали. Говорят они вроде бы открыто, без иносказаний, но, словно опасаясь чего-то, смещают временные координаты. Так удается одновременно и актуальным оказаться, и сиюминутности избежать. В каждом из трех спектаклей у режиссеров наблюдаются проблемы со зрением, они словно бы перебирают линзы: то близорукость, то дальновзоркость, то астигматизм в одном и том же спектакле попеременно сменяют друг друга. Вот и публике приходится промаргиваться, всматриваясь в режиссерский диапазон зрения – то ли констатируют, то ли пророчат? Но оказывается, что это режиссеры проморгали самую суть, запутавшись в увеличительных и уменьшительных линзах. Взятая для разговора со зрителем тема из разряда обыкновенных (слишком много ее обыкновений в нашей жизни), но ни «Обыкновенного чуда», ни «Обыкновенного фашизма» со сцены не прозвучало. Ни изящного иносказания, ни лобовой атаки открытого заявления о дне сегодняшнем, ни остроумной метафоричной иронии (с какой-то был сделан в послевоенной Германии фильм «Мы – вундеркинды» (1958, реж. Курт Хоффманн), суливший реинкарнацию недавнего прошлого) не выхватил театральный софит.

«Все потеряли чувство страха» [1], – звучит фраза из «Фауста», но на фоне спектакля она обозначает отнюдь не бесстрашие, а просто отсутствие пугающего на сцене. Не сообщается с нее в зал ни страх, ни отчаяние третьей империи – спектакль по этой пьесе Бертольта Брехта когда-то поставил Адольф Шапиро. В «Мефисто» режиссер ведет своего

персонажа от сцены к сцене как в квесте, не давая ни ему, ни публике ни намека на альтернативу сюжета, ни нового ракурса повествования. Спустя 70 лет после Победы над нацизмом, ставшей триумфальной, но не окончательной, этот новый взгляд на книжный сюжет должен был обогатить постановку об «истории одной карьеры», оказавшейся историей болезни, от которой до сих пор не найдено вакцины. «Не в тексте суть, а в том, что мы вкладываем в него», – утверждают в спектакле, но, репетируя пьесу, его персонажи то и дело натываются на заштрихованные цензурой фразы и смыслы. «Там дальше сокращено, простите», – звучит со сцены берлинского государственного театра. Любопытно наблюдать в спектакле незаметную, но необратимую трансформацию художественного театра в государственный. Впрочем, никакого намека на Московский Художественный в этом нет: пестрый и равнодушный репертуар театра в Камергерском тому свидетельство. «Мефисто» Адольфа Шапира, в котором много эпизодов посвящено репетициям, и сам пока представляет открытую репетицию. О спектакле здесь можно говорить только в будущем времени. В настоящем же бесспорна лишь его финальная фраза, которую с сожалением можно адресовать режиссеру– «... С ним время совладало».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гете И.В. Фауст. URL: <http://lib.ru/POEZIQ/GETE/faust.txt> [Дата обращения: 04.12.2014].
2. Набоков В.В. Событие. URL: <http://www.rulit.me/books/sobytie-read-86335-1.html> [Дата обращения: 04.12.2014].
3. Пискагор Эрвин. Политический театр. – М.: Худлит., 1934. – 232 с.
4. Фадеева Т. Е. И. Захаров-Росс: от перформанса к ритуалу // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=15214> [Дата обращения: 04.12.2014].
5. Шварц Е. Дракон. URL: <http://fanread.ru/book/1384901/?page=1> [Дата обращения: 04.12.2014].

ФОРМЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ КАК ОПЫТ
ПЕРФОРМАТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ (НА ПРИМЕРЕ ДВУХ
СОВРЕМЕННЫХ ПОСТАНОВОК КИЕВСКИХ ТЕАТРОВ)

В современной культуре драматургия и театр приобрели статус важных дискурсивных практик, которые в силу влияния СМИ на общественное (и личностное) сознание во многом определяют формы и характер информационно-коммуникативных технологий, в свою очередь, являющихся мощными регулятивными рычагами жизни общества.

Безусловно, характер коммуникации на сцене при помощи текста пьесы, формы и способы взаимодействия зрителей с исполнителями ролей, а, посредством их, – с текстом, его автором и т.п., – всё больше определяются механизмами социализации человека. С этим явлением исследователи связывают целый ряд тенденций в современной культуре, таких как: интермедийность, обращение к массмедийным и мультимедийным технологиям, языку, способам создания картины мира или сценической действительности, сближение или даже слияние популярной и элитарной культуры, а также, так называемый перформативный поворот в сфере культуры, существенно повлиявший на процессы и формы получения нового художественного опыта.

Стоит обратить внимание на проявление во многих сферах перформативной эстетики, уже прочно вошедшей в современную жизнь театра и драматургии, более того, благодаря которой осуществляются эффективное моделирование и адаптация («отлаживание») многих культурных явлений и процессов общественной жизни.

Особенности перформативной эстетики стали предметом исследования многих театрологов, культурологов, социологов, литературоведов. Среди них следует назвать работы Ханса-Тиса Лемана, Роузли Голдберг, Эрики Фишер-Лихте, Марка Липовецкого, Биргит Боймерс, Анны Вуянович, Артура Дуды, Юлии Гниренко и др.

Не ставя себе задачи проанализировать контroversии в понимании различными учёными перформанса и перформативности, обратимся в этой статье лишь к тем положениям, которые находят воплощение на современной театральной сцене киевских театров и при помощи которых можно понять некоторые тенденции постановок.

В указанных работах рассматривается перформативный поворот в культуре в сфере онтологии искусства и медиа, в сфере эстетических спо-

собов и форм вовлечения зрителя в представление, который получает новый опыт переживания и (со) действия с исполнителями, перформером, текстом и т.п.; в сфере моделирования действительности и, в некотором смысле, условно взятой замены действительности процессом представления, также в гендерных аспектах и мн. др.

В своей лекции «Перформанс и перформативность», прочитанной в 2013 году в Минске, сербская исследовательница современных перформативных практик Анна Вуянович предлагала рассматривать перформативность высказывания как процесс (способ) создания реальности [2]. Опираясь на теорию (работы Дж. Остина, Дж. Батлер, Ж. Дерриды) и на практику перформанса, она отметила, что, когда искусство и перформативность перестают представлять социальную среду, они сами становятся социальной средой [2].

Хансу-Тису Леману, автору теории «постдраматического театра», принадлежит мысль о том, что в результате отказа от мимезиса, как от эстетической основы драматического театра, постдраматический театр предлагает некоторое абстрактное действие, в процессе которого исполнители ролей и зритель приобретают новый опыт постижения представления [5]. Перестав быть текстоцентричным, постдраматический театр становится источником энергообмена и переживания представления в его неповторимости, протяженности, сиюминутности, одновременности.

Анализируя тексты пьес и театральные постановки, мы опираемся на некоторые семиотические, а также материально-телесные аспекты эстетики перформативности, исследованные Эрикой Фишер-Лихте. Она также обратила внимание на то, что в перформативном представлении возникает новая действительность – опыт зрителей [8, С.20]. Основываясь на теории перформативных актов Дж.Остина, а также на наблюдениях Дж. Батлер, М. Херрманна, немецкий театролог отмечает, что взаимодействие и взаимообмен во время перформанса осуществляются вне попытки интерпретации действия, присущей, например, психологическому театру [8, С.30]. Значения, рождающиеся в процессе представления, появляются как бы без участия субъекта или, точнее, формируются «над порогом сознания» [8, С.231]. Актуализируются ассоциации, коды коллективного бессознательного, личный опыт, даже настроение зрителей. Эрика Фишер-Лихте связывает материальность подобного представления с проявлением телесности исполнителя: по её мнению, репрезентация актёром образа драматического персонажа «...навязывает актёру ограничения, прежде всего, его телу» [8, С.237].

Учитывая разницу между понятием «присутствие» и «репрезентация», немецкая исследовательница отметила то, что характер перцепции существенно изменяется в связи с перенесением внимания с восприятия тела актёра как знака в рамках предложенного текстом образа персонажа (с более-менее установленным смыслом) на тело актёра в качестве телесного бытия-в-мире (то есть явления феноменологического) [8, С.239]. Согласно её наблюдениям, такое «перескакивание» в ходе перцепции с образа персонажа на сам процесс восприятия порождает хаотичность установленных значений, а также освобождает зрителя от заданного характера интерпретации.

Изучение происхождения театра и драмы с позиций перформативно-медиальной культуры привело польского учёного Артура Дуду к выводу о том, что корни античного (и средневекового) театра следует искать не только в ритуальных практиках, но и в самой перформативной среде данной культуры [6, С.85]. Исследователь опирается на ту мысль, что античный (и средневековый) театр появились в результате «сращения» различных перформативных практик. Он рассматривает отличия между театром иллюзий и актёрским театром представления [6, С.85]

Можно предположить, что перформативный поворот в культуре действительно охватил многие сферы жизни и сознания современного человека, настроенного на перформанс в различных проявлениях общественной и личностной деятельности. Не в последнюю очередь, на мой взгляд, это связано с привычными манипуляциями симулякрами, которые, зачастую, навязываются нашему сознанию средствами массмедиа.

Симулякрность проявляется в привычных механизмах социального и личностного поведения. Вспомним, что по мысли Ж. Бодрийера, условность симулякров является прямым путём для образования идей, поскольку симулятивность основана на механизмах реального восприятия [1]. Игра симулякрами в пьесе вызывает в восприятии зрителей ассоциативный ряд, как правило, из его реального опыта. Подобное явление, как мне кажется, можно наблюдать во время спектакля по пьесе украинского драматурга Неди Нежданы (Надежды Мирошниченко) «Морг 5» («Тот, кто открывает двери»), который был поставлен на сцене Киевского Классического Альтернативного Художественного театра в 2014 году.

Как указано в жанровом подзаголовке, «пьеса написана в жанре мистической комедии (или чёрной комедии для театра национальной трагедии)». Эпатажный подзаголовок как-бы приглашает воспринимать пьесу в контексте современной попкультуры, тем самым действию задаётся провокативно-игровой характер. Зритель получает художественный опыт

того, как можно выйти из созданного нашим же сознанием пространства зомбированности, общего для исполнителей ролей и для зрителя/читателя. Сюжет пьесы построен на возможности манипуляции симулякрами. Санитарка морга №5 Вера, женщина 30-32 лет, и девушка 25-26 лет по имени Вика, которая приходит в себя с биркой на ноге в морге после перепоя, оказываются в ситуации кем-то запертых дверей и ожидания приезда неизвестных, которые время от времени звонят и сообщают об этом по телефону. Проигрывая в своём восприятии предположения девушек (умерли они уже или нет, в действительности ли происходит их встреча или уже в загробном мире), зритель приобретает художественный опыт, который и определяет далее ход драматического действия. В сознании реципиентов могут возникать и литературные ассоциации с экзистенциально-символистской образностью пьес Мориса Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри». Эти образы и их переживания функционируют также в современной попкультуре как некие симулякры. Кажется, что симулякры в этой пьесе Н. Нежданой приобретают статус действующих (персонифицированных) лиц. Восприятие зрителя осуществляется и при помощи «атмосферного» пространства, заданного нашим представлением об обстановке в морге. Причём, как отмечает Э. Фишер-Лихте, эстетика атмосферы способствует направлению внимания на телесные ощущения, телесный опыт [8, С.193]. Пространство входит в событие представления и в интеракцию со всем, что в нём живёт активной жизнью.

В сознании исполнительниц ролей Вики и Веры и в сознании зрителей «проигрывается» ситуация катастрофы в связи с принудительной герметизацией пространства. В их воображении разворачиваются пресупозиции ситуации: Америка развязывает ядерную войну, в стране произошёл политический переворот в результате борьбы верхушки за власть, объявили об экологической диверсии, напоминающей Чернобыль, и т.п. Различные вариации пережитого поколением исторического травматического опыта и создают симулякрность действия, обусловленного переживанием чего-то непоправимого и неотвратимого, что вызывает аналогию с пьесами М. Метерлинка.

В ситуации психологической герметизации сознания героини ощущают потребность в очищении, покаянии. Они вновь переживают и озвучивают воспоминания о совершённых абортах, а Вера – о нерождённом ею мальчике, который затем приходил в её видениях и стучал в двери со словами: «Мама,пусти меня, мне страшно». Собственно, эта фраза из видений, снов героини и становится одним из возможных контекстов

для интерпретации названия пьесы Неди Нежданой «Морг N5» («Тот, кто открывает двери»). В пространство проигрываемых и озвучиваемых симулякров включаются и песни, которые исполнительницы ролей Вики и Веры пытаются спеть, как бы утверждая свою гражданскую позицию (то начинают «Марсельезу» в духе революционного патриотизма, то патристические народные песни «Ехали козаки, с Дона домой...», «Ой там, на толчке, на базаре жёны мужей продавали»).

В песнях, танцах, а затем и в обсуждении происхождения фамилий друг друга они отыскивают некие коды национальной ментальности, которые вновь-таки включаются в круговорот симулякров и стереотипных суждений.

Зритель как один из участников этого представления концентрирует внимание на возможных контекстах, в которых «прочитываются» те или иные коды (например, девичья фамилия Веры Дурман в восприятии Вики ассоциируется с наркотой, с представителями то ли кавказкой, то ли еврейской национальности).

Можно отметить, что одежда героинь цвета национального флага Украины тоже порождает образы-симулякры, вызывающие в ходе представления комедийный эффект. Не случайным, по видимому, оказалось замечание критика Андрея Карпенко: «... вместо черной комедии для театра национальной трагедии получили мистическую комедию» [4].

В финале озвучивается фатальный приговор нашему постоянному подсознательному желанию обвинить кого-то в нереализованном нами проекте. Реплика Веры о том, что неведомые силы (они) проехали мимо, а ожидание было напрасным, обращает зрителя к наррации о творческой силе наших слов и мыслей. Зрителю в императивной форме суггерируется мысль о значимости его индивидуального пространства, определяемого мыслями и словами. В определенном смысле, такой финал можно считать катарсисом, который программирует характер интерпретации. В диалоге со зрителем актуализируется состояние присутствия в собственном опыте, в переживании. В то же время в финале пьесы проявляется эстетика присутствия индивидуального опыта в процессе представления, что сопровождается традиционным риторическим «приговором», отчасти нарушающим свободное протекание действия. Так что проявления перформативного представления в финале сменяются вполне риторической суггестией, в которой распознаётся конструирующая восприятие зрителя воля драматурга. В этом, по-видимому, можно проследить дань традиции психологического театра представления с заданными волею драматурга идеями и образами.

Своеобразная попытка поиска форм коммуникации со зрителем осуществляется, на мой взгляд, и во время спектакля по пьесе польского драматурга Януша Гловацкого «Четвертая сестра» на сцене Киевского Молодого театра имени Леся Курбаса. Автор назвал свою пьесу «черной комедией на два действия». Комедийный эффект вызывает активно навязываемый зрителю прием подчеркнутой театрализации действия. В тексте распознается выразительный план аллюзий к комедии А. Чехова «Три сестры», как один из культурных контекстов, посредством которых создается гротескный образ следов посттоталитарного прошлого, подвергшихся трансформации в сознании нынешнего поколения.

Пьеса Я. Гловацкого включена в антологию польской драмы, написанной после 1989, в предисловии к которой ее составитель, Яцек Копчиньски, отметил роль исторического (и эстетического) контекста, важного для восприятия текстов зрителем. В зеркале абсурдного существования российского посткоммунистического общества 80-90х гг. (пьеса написана в 1999 году!) Яцек Копчиньски обнаружил выразительные следы восприятия поляками собственной культурной идентичности, своего посткоммунистического прошлого [9, С.21].

Гротескный образ мира усиливает заданное драматургом условное пространство театрализации. В сюжете пьесы предлагается несколько планов театрализации разворачивающегося действия, которые образуют в сознании читателя/зрителя гротескный образ абсурдности существования в подобном мире.

Пародируется обычная мелодраматическая ситуация американских сериалов о прекрасной мечте: за фильм о проститутках «Дети Москвы», в котором в роли главной героини Сони Онищенко снималась «четвертая сестра», названный брат Коля, приемный сын отца трёх сестёр, американский режиссёр Джон Фримен получил «Оскара».

После торжественного вручения «Оскара» якобы неузнанный общественностью Коля возвращается в свою семью и по-прежнему моет пол. Действие напоминает балаган, в котором проявляются коды массовой попкультуры, литературные нарративы, ставшие в современном сознании штампами, расхожими стереотипами (мечта Кати выйти замуж за американского режиссера, мечта генерала (отца сестёр) о том, чтобы хоть одна из них (Катя) получила шанс стать известной балериной, Вера связывает свою мечту о богатой жизни с депутатом Юрием, который отказывается от внебрачного ребенка с ней, поскольку это не соответствует сценарию его предвыборной компании).

В спектакле по пьесе Я. Гловацкого реплики Веры о патриотизме Юрия обращены в зал, в них легко распознаются чеховские аллюзии, доведенные до абсурда. Так, Вера говорит о том, что Юрий является её «домом», её «Россией», упрекает всех в том, что они не думают о России, не любят её.

Если чеховские героини связывали надежды на лучшую жизнь с переездом в Москву, с обретением себя в воображаемом пространстве навсегда утраченного прошлого, то сестры в пьесе польского драматурга лишены каких бы ни было иллюзий об «американской мечте». По словам Веры, «в той Америке такой же самый бордель как и у нас» [7]. Она же утверждает, что нужно благодарить Бога за то, что живут в Москве, поскольку миллионы женщин только мечтают об этом.

В ходе сценического действия разрушаются привычные, знакомые образованному интеллигентному зрителю культурные образы, символы, нарративы, которые приобретают характер гротескных перекрученных смыслов – симулякров, отражающих сознание большинства общества, характеризующееся культурной амнезией, наследием посттоталитарной идеологии.

В высказываниях сестер неоднократно возникает симулякр чудака в одном ботинке, который повис вверх ногами в пространстве. Этот известный образ картины Марка Шагала приобретает в реплике Кати аллегорический смысл: «... Вся Россия сейчас висит вверх ногами в воздухе. А мы вместе с ней» [7]. В дальнейшем ходе действия этот симулякр приобретает вполне реальный биографический контекст: на замечание Тани о том, что этот чудака на картине, возможно, упал на землю и разбился, но только не они, Катя вспоминает: «... Тот Шагал, который его нарисовал, не разбился, он спасся, упорхнув в Америку» [7, С.461].

По мнению переводчика пьесы на украинский язык, известного писателя и драматурга Александра Ирванца, во время действия на сцене «... рождается довольно безжалостная пародия на некую русскую химеру... Этот спектакль – язвительный, публицистичный и, конечно, во многом пророческий» [3]. Не удивительно, что в восприятии зрителей появлялись, прежде всего, те значения, которые связаны с общим травматическим опытом пережитого прошлого и которые легко проецируются на современные политические события.

Пожалуй, взаимодействие исполнителей ролей со зрителями осуществлялось в заданном текстом формате посредством авторской иронии. Исполнители ролей в спектакле пластически воплощали (в буквальном смысле, материализовали) на сцене симулякры: например, Бабушка убитого

«своими же» бандитами Кости возит за собой его памятник на колесах. Псевдовождь современного делового мира предпринимателей в одной руке держит ключи от мерседеса, а в другой – мобильный телефон. Все та же Бабушка успешно рекламирует бронезилеты. Именно это обстоятельство использовано в качестве реальной пресуппозиции театрализованного финала в духе комедии черного юмора. Бабушка сообщает о катастрофе: ронившаяся у Веры девочка Надежда застрелила всех (как это принято в американских боевиках), только Бабушка выжила благодаря жилету.

В последней реплике пьесы чей-то Голос благодарит Бабушку за рекламу. Зрители переживают некий катарсис, понимая, что действие по принципу «театр в театре» представляет собой репетицию рекламы. Таким образом осуществляются некоторые механизмы перформанса: дистанция между ролью и её исполнителем.

Реципиент получает шокирующий художественный опыт, воспринимая роль, как определенный конструкт, и отделяя роль от ее исполнителя.

В процессе представления актуализируется богатый пласт общей культурной травматической памяти, который формирует в сознании зрителя свои значения. Можно предположить, что у молодого поколения более выразительным стал контекст популярной (и не только американской) культуры.

Как бы там ни было, финал пьесы убеждает, что зритель участвовал в представлении на тему, как избавиться от заданных культурными контекстами значений, общих для поколения. Актуализируются принятые определенной общественной группой способы высказывания, языковые штампы и приписываемые им смыслы.

Можно прийти к выводу, что такое использование «культурных кодов» коммуникации формирует определенный общественный дискурс, общественные контексты. Они, в большой степени, влияют на модели общественного поведения и самоопределения человека в мире.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. / пер. О.А. Печёнкина, Тула, 2013. – 207 с. URL: <http://www.simulacrum.h16.ru/files/text/simulacres.pdf> . [Дата обращения: 20.11.2016].
2. Вуянович А. Перформанс и перформативность. URL:<http://ziernie-performa.net/blog/2013/10/03/lekcija-any-vuyanovich-performans-i-performativnost/>. [Дата обращения: 19.11.2016].
3. Ирванец А. «Четверта сестра» коня оседлала. – Культура – останні новини театру, кіно, музики. URL:[://gazeta.zn.ua/CULTURE/chetverta-sestra-konya-osedlala_.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/chetverta-sestra-konya-osedlala_.html). [Дата обращения: 21.11.2016].

4. Карпенко А. Впечатление о резонансной премьере театра КХАТ со странным названием «Морг № 5». URL://teatrkhath.kiev.ua/novosti/chto-s-nami-budet-dalshe.html [Дата обращения: 20.11.2016].

5. Леман Х. – Т. Постдраматический театр. / Х. – Т. Леман – М: Издательская программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013 – 311 с.

6. Duda A. Korzenie teatru z perspektywy performatywno-medialnej. // Pamiętnik teatralny, 2016 Rok L XV, zes. 1-2 (257-258). – s. 75-96.

7. Głowacki J. Czwarta siostra. / Trans/formacja. Dramat polski po 1998 roku. Antologia/Wybór i wstęp J. Kopciński, Warszawa, 2012. – s. 377-486.

8. Fisher-Lichte E. Estetyka performatywności. / przeł. M. Borowski, M. Sugiera / Erika Fisher-Leithe, Kraków, 2008. – 353 s.

9. Kopciński J. Przejście. Dramaturgia końca XX wieku. / Trans/formacja. Dramat polski po 1998 roku. Antologia / Wybór i wstęp J. Kopciński, Warszawa, 2012. – s. 5-35.

Е.А. Волкова (Казань)

РУССКИЙ И ПОЛЬСКИЙ «ИВАНОВ» А.П.ЧЕХОВА: К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

На сегодняшний день существует огромное количество постановок чеховских пьес, не похожих по стилистике, режиссерскому замыслу и актерским трактовкам. Они идут в разных театрах нашей страны и за рубежом. Вопросу интерпретации пьес Чехова в разных странах был посвящен широкий круг работ. Многие проблемы представлены в статьях сборника «Чехов и мировая литература» [3], где подробно рассмотрены особенности взглядов драматургов и режиссеров разных стран. Монография «Чехов в Польше» [1] дает представление о специфике польского взгляда на его творчество. Большое количество работ по данной проблеме существует и на польском языке.

Мы ограничимся анализом только одной пьесы – «Иванов». Первый спектакль, о котором пойдет речь, – это постановка О. Ефремова в МХТ 1976 года. «Иванов» – первая и не лучшая пьеса Чехова. В ней еще много от старого театра. Так полагал, в частности, О.Ефремов [4]. Следующие его пьесы вышли из «Иванова». Не случайно в спектакле оставлены все отсылки к темам и героям дальнейшего творчества драматурга. Этот спектакль выбран для анализа, т.к. он демонстрирует, на наш взгляд, традиционный тип режиссерского мышления.

В Польше, как отмечают рецензенты, пьеса «Иванов» ставилась редко. Здесь нет такого разнообразия интерпретаций, как в России. Для сравнения рассмотрим постановку польского режиссера Я. Энглерта 1995 года.

Научная новизна нашего исследования заключается в сопоставительном анализе русской и польской сценических интерпретаций.

Много важных для постановщика указаний мы находим в автокомментариях к «Иванову». Свои мысли по поводу содержания и постановки пьесы Чехов высказывает и в письмах к Суворину. Автор стремится исследовать особенности русской интеллигенции, национальный психотип. «Иванов», по его мнению, – драма целого поколения «надломленных» и тоскующих по «общей идее» людей. Самых обыкновенных, ничем не примечательных, живущих без веры, без цели, но жаждущих их обрести [5].

Мхатовский спектакль начинается не с первого, как написано у Чехова, а со второго акта – дня рождения Шурочки. Режиссер выводит почти всех актеров на сцену сразу. Все еще видится праздничным, шумным, действие быстро движется через нагромождение диалогов. По мнению О.Ефремова, логично было начинать новую историю с этого акта. Есть точка отсчета, развития дальнейшего действия и судеб [4]. Совиное гнездо – так в пьесе Чехова и в этой постановке позже будет названа атмосфера, царящая вокруг. Одинокие, молчаливые, замкнутые на ограниченном круге интересов, в то же время хищные люди. Все они держатся обособленно, врозь.

В польской версии этот акт вообще отсутствует. Режиссер не показывает ни общество, от которого бежит Иванов, ни второстепенных героев. Кроме того, в польской версии гнездо названо осиным. Акценты смещаются. Люди, живущие здесь, совсем не молчаливы и одиноки, они жестче, светливее, злее.

Пьеса, по мнению российского режиссера, должна быть «замешана на главном герое – Иванове» [4]. Дворянин, аристократ, он всех возмущил: женился на еврейке. Окружающие все время возвращаются к разговору о правильности этого поступка, обсуждают, дают советы. Ефремов эту деталь не опускает. Каждый должен быть замечен в спектакле со своей собственной претензией к Иванову. И степень его вины перед каждым будет разной.

В пьесе Иванов – вполне еще молодой человек 35 лет. В спектакле Олега Ефремова перед зрителем предстает пожилой мужчина, с седеющей бородой, он все время чем-то недоволен, жалуется плаксивым голосом на жизнь и скуку, постоянно повторяет о том, что сделает с собой

что-нибудь. Говорит он медленно, тихо и с неохотой. Иванов винит себя, что не может перевернуть этот мир – темный, нищий. Он утратил веру и презирает себя за это. Кроме того, герой Смоктуновского очень эмоционален. «Жидовка», «Ты скоро умрешь» – эти его громкие восклицания зритель постоянно слышит по ходу спектакля. Персонаж несколько истеричен и перевозбужден. Режиссер показал героя безыдейного времени.

Иначе представлен образ главного героя в польской постановке «Иванова». Перед нами молодой человек. Гордый, молчаливый, он жалуется только на головные боли, но никак не на усталость от жизни. Несколько раз за спектакль Иванов порывается пойти походить с ружьем. У Ефремова это делает Шабельский. Но в польском спектакле Иванов сознается, что надорвался, его все же мучают мысли о несбыточном счастье. Он мало говорит о своей настоящей жизни, рассуждает без эмоций. Иванов не считает себя виноватым в том, что происходит с его женой.

В речи Иванова–Смоктуновского огромное количество пауз – долгих, пронзительных, мимолетных. Очень заметна яркая особенность чеховских пьес – движение ритма. Герои то размышляют долго и спокойно, то вдруг начинают о чем-то быстро и страстно говорить, меняя интонации. Смех и монотонные рассуждения о жизни здесь перемешиваются.

В польской версии действие развивается почти одинаково стремительно. Но удручающие интеллигентские разговоры ни о чем режиссер оставляет. При этом многое из текста пьесы купировано, в то время как некоторые диалоги дописаны постановщиками. На них и делается акцент.

Ефремов не старался осовременивать героев. Мы видим, как прекрасен человек, и видим его падения. Перед нами чересчур серьезная Анна Петровна в исполнении Е. Васильевой. Она на протяжении всего первого действия неожиданно появляется в проеме окна в черном платье. Смушает или пугает Иванова. Возможно, поэтому он все время просит закрыть окно и подолгу смотрит в ее сторону. Она была парой Иванову преждему, молодому. Сейчас Иванов бежит от нее, быть прежним он не может.

Образ Анны Петровны в польском спектакле представлен иначе – она гораздо мягче, проще, доступнее: тихая и интеллигентная, любящая и пытающаяся безуспешно вернуть утерянное время, вспоминая в разговорах с мужем о прошлом. Она не срывается, не устраивает истерик, не произносит монолога о том, что ей нестерпимо все наскучило, что она одинока.

В русской версии ярко прозвучал образ Лебедевой. О. Ефремов «человечивает» его, находя объяснение скупости героини. Жизнь страшно. Все обесценено. Деньги – от желания на что-то опереться, от испуга перед временем. В польской версии этот персонаж почти незаметен.

Деятельный, веселый, живой и громкий Боркин–Невинный много восклицает, весело кричит, высказывая свои мысли и предложения по улучшению жизни Иванова, ему некуда девать энергию. Хозяйством он не занимается, имение запущено. Все уходит на пустые разговоры, глобальные проекты. Боркин в польской постановке совсем не шустрый и добрый, не рассудительный и деятельный весельчак. Напротив, здесь он гораздо молчаливее, грубее. Говорит, делая множество пауз, не договаривая до конца фразы. Его реплики совсем короткие. Многие режиссером из его роли опущено. Или Шабельский – дядя главного героя в исполнении М. Прудкина. Скромный, тихий, неторопливый, интеллигентный, спокойный. А когда-то этот аристократ легко жил, деньги швырял. Кстати, именно этот герой на протяжении последнего действия ходит с пистолетом в руках. В этом можно увидеть намек на дальнейший ход событий: Иванов не сам себя убивает, его вынудили, его убило общество. В польской версии Шабельский присутствует мало, здесь его с трудом можно назвать представителем старого уходящего поколения. Он почти прямая противоположность мхатовскому герою.

У Ефремова на фоне всего происходящего временами раздается грустная, протяжная музыка, сопровождающая действие в паузах. В польской постановке музыки мы практически не слышим.

Саша мечтает вырваться отсюда (известный чеховский мотив), при этом О. Ефремов опускает даже намек на то, что ее желание исполнится. Иванов не ждет ее спасения, монолог отца, отправляющего ее в Париж, опущен. Отчетливо звучит извечный чеховский мотив несбыточной мечты.

У О. Ефремова в финале герой приезжает на собственную свадьбу с револьвером – последний шанс прервать процесс духовного умирания. Надвигается смерть, но все хотят жить и пробиваются к жизни. Иванов находит мужество заглянуть в себя. И находит выход только в самоубийстве, но в суматохе никто даже не обратил внимания на героя. Спектакль завершает немая сцена.

Финал польской постановки режиссер оставляет открытым. Вокруг тишина. Никакой суматохи. Иванов берет в руки пистолет и молча уходит в никуда. Неясно, что с ним случилось, погибнет он или нет...

Играть Чехова одними словами – значит вовсе не сыграть. Это внутреннее убеждение русских актеров и режиссера, взявшихся интерпретировать пьесу. Постоянные внутренние противоречия порождают многочисленные монологи, которые произносит каждый из героев. Иванов стреляется, но спасает в себе человека, спасает свои представления о нем – свой идеал. Время его уничтожило, а он не сдался ему.

После завершения работы над пьесой «Иванов» Чехов так объяснял в письмах А.С. Суворину свой замысел:

«Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим «Ивановым» положить предел этим писаньям. Человек сгоряча берет ношу не по силам... Причина тому – чрезмерная возбудимость, свойственная многим русским молодым людям. Но непременным следствием чрезмерного возбуждения являются апатия, разочарованность, нервная рыхлость и утомляемость. Фазу возбуждения у русского человека быстро сменяет фаза утомления, затем наступает еще большая апатия». Особо Чехов подчеркивает то, что когда он «писал пьесу, то имел в виду <...> одни только типичные русские черты» [5].

Итак, по мысли Чехова, чрезмерная возбудимость, чувство вины, утомляемость – чисто русские черты. Русскому человеку свойствен, говоря современным языком, неврастенический тип личности. Чрезмерная возбудимость ведет к жизненному краху Иванова и многих русских молодых людей. О. Ефремов смог уловить и показать все эти особенности русского типа, герой Смоктуновского, как мы выяснили, оказался именно таким.

В польской постановке герой защищает свою территорию. Он настроен либо позитивно, либо негативно. Он либо работает, либо играет. Он совершенно не умеет играть в работу. Он либо искрится жизнелюбием, либо впадает в ступор; или любит, или ненавидит. Герой закрыт, достаточно сдержан. В такой трактовке проявилась иная национальная ментальность.

Таким образом, думается, что русский спектакль будет лучше понят и принят зрителем в России. А польский взгляд на особенности характера и поведения чеховского героя будут ближе и понятнее зрителям Польши.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Букчин С.В. Чехов в Польше // Работы о Чехове польских авторов. URL: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/ml2/ml2-0052.htm> [Дата обращения: 07.09.2016].
2. Долженков П. Н. Чехов и позитивизм. – 2-ое изд. – М.: Издательство «Скорпион», 2003. – 218 с.
3. Литературное наследство. Том 100. Чехов и мировая литература. В 3 кн. Книга 1. – М.: Наука. 1997. – 640 с.
4. Олег Ефремов. О театре и о себе М.: МХТ, 1997. – 248 с.
5. Переписка А. П. Чехова и А. С. Суворина. URL: http://az.lib.ru/s/suworin_a_s/text_0110.shtml [Дата обращения 07.09.2016].

«ЧЕРЕП ИЗ КОННЕМАРЫ» НА СЦЕНЕ КАЗАНСКОГО ТЮЗА

Публикация осуществлена при финансовой поддержке РФФИ и Правительства Республики Татарстан в рамках научного проекта № 16-14-16020 «Мировая классика на провинциальной сцене (русские и татарские театры Казани за два столетия)».

Как известно, то, что сегодня в России мы именуем весьма условно «новой драмой», возникло в 90-х годах прошлого столетия, когда российский театр и, прежде всего, драматургия переживали затянувшийся кризис: пьесы, написанные до перестройки «в стол» были уже поставлены, накопившийся за годы застоя гнев – выплеснут, и зритель с нетерпением ждал, что же за этим последует. Именно в эти годы в Англии появляется явление, которое получает название «new writing drama», а позже с легкой руки театроведа Алекса Сьержа – «Театр, бьющий в лицо» (*In-Yer-Face Theatre*) [6]. Alma Mater для этих драматургов стал лондонский театр Роял Корт, где, кстати, неоднократно ставились пьесы российских «новодраматовцев». По мнению многих отечественных исследователей, именно семинары Роял Корт в Москве в 90-х, на которых российские драматурги познакомились с произведениями «*In-ye-face Theatre*», а также с техникой вербатим, и стали толчком, послужившим развитию российской «новой драмы» [1]. Трудно сказать, насколько это справедливо. Скорее всего, в обеих странах возникла потребность в поисках нового языка, установления новых отношений со зрителем. Не последнее место занял в этом ряду и Мартин МакДонах, чье имя упоминается в качестве одной из ключевых фигур театра *In-Yer-Face*, в то же время, именно во многом благодаря его творчеству, критики заговорили о новом витке ирландского театра. Более того, драматургия МакДонаха, которую для российского зрителя открыл Сергей Федотов – художественный руководитель пермского театра «У Моста» – стала у нас восприниматься как часть отечественной «новой драмы», благодаря узнаваемости и схожести многих человеческих типов и ситуаций, а также благодаря тому стилю русской психологической драмы, который, как оказалось, очень подошел для интерпретации пьес МакДонаха. В Казани первооткрывателем этого драматурга стал тогдашний главный режиссер ТЮЗа, безвременно ушедший из жизни В. Чигишев. Увы, спектакль не имел успеха и был достаточно быстро снят с репертуара.

ра, как мне кажется, прежде всего потому, что не нашел своего зрителя (или театр не позаботился, чтобы его найти). Что касается меня лично, то для меня это было первым знакомством с МакДонахом, и стало сильным эмоциональным и эстетическим потрясением.

МакДонах, сын рабочего и уборщицы, родился в Лондоне, где прошло его детство и юность, в то время как его родители переехали обратно в графство Голуэй, оставив их с братом заканчивать образование. Летом Мартин постоянно навещал родителей и именно во время этих посещений и познакомился с жизнью ирландской глубинки и, возможно, именно тогда осознал свои ирландские корни, почувствовал привязанность к этому суровому краю, который и сделал местом действия двух своих первых наиболее известных трилогий. При этом во всех его пьесах ирландская глубинка предстает как довольно пугающее место. Это обстоятельство (по свидетельству первого исследователя его творчества Патрика Лонергана), как и то, что он родился и вырос в Лондоне, породило обвинения автора в том, что он не является тем ирландским драматургом, который смеется вместе с ирландцами, но относится, скорее, к английским драматургам, смеющимся над ирландцами. Что касается самого Мак Донаха, то он протестует против того, чтобы его относили к тем или другим, так как ощущает себя где-то «посередине» [3].

«Череп из Коннемары» – это вторая пьеса так называемой «трилогии Линэна». Линэн – это поселок, расположенный в самом сердце ирландской глубинки – в горах, на берегу фьорда, где редко проглядывает солнце и почти всегда идет дождь, а автобус в город ходит раз в неделю. Действие всех трех пьес разворачивается в убогих жилищах героев или на фоне сурового пейзажа, даже на кладбище, как в пьесе «Череп из Коннемары». На сцене много пьют – но не пресловутый ирландский виски, а самогон; ругаются, дерутся, едят чипсы и печенье, заваривают чай, что-то жарят на плите, зачастую в разговоре допускают непечатные выражения. Перед нами обыденность во всех ее проявлениях, пугающе узнаваемая, хотя дело происходит в далекой ирландской глубинке, на Западе Ирландии. Действие пьес разыгрывается в 90-е годы, но перед нами мир без времени, задворки цивилизации, так похожие во всех странах. Видимо, именно поэтому наши актеры, играющие МакДонаха, как правило, предстают на сцене до боли похожими на персонажей Шукшина или российских «новодрамовцев». При этом сценическое пространство предельно ограничено, что, с одной стороны, создает ощущение клетки, которая при всей своей кажущейся аморфности очень цепко держит в своих тисках героев, а с другой – способствует нагнетанию внутреннего

напряжения. На первый взгляд, в сюжетном плане практически ничего не происходит. Действие сведено до минимума, это в основном диалоги достаточно косноязычных персонажей, практически не несущие коммуникативной нагрузки, но при этом довольно смешные, хотя источником комического здесь выступает печальный сам по себе факт – откровенный дебилизм персонажей.

Однако при всей внешней статичности, здесь есть движение – это движение в прошлое, что позволяет говорить об аналитической композиции пьес МакДонаха. В этом отношении особенно показательна вторая пьеса трилогии – «Череп из Коннемары». В основе сюжета лежит ситуация реальная и в то же время совершенно чудовищная, что и создает характерное для многих пьес драматурга ощущение сюрра: из-за переполненности деревенского кладбища было принято решение об эксгумации останков, захороненных несколько лет назад, для освобождения места новым покойникам. Этим и занимается главный герой – Мик Дауд. Более того, Мику предстоит эксгумировать останки своей горячо любимой жены, в смерти которой повинен он сам, так как она погибла в аварии, когда Мик в нетрезвом виде вел машину. Однако есть и другие мнения – в деревне ходят упорные слухи о том, что Мик сначала в порыве пьяной ярости нанес своей жене Уне удар по голове, а уже потом имитировал аварию. Именно поэтому деревенский полицейский-неудачник Том Хенлан похищает череп жены Мика и выпиливает в нем дыру, дабы вновь возбудить дело и получить в свой актив хотя бы одно успешное расследование. Зритель так и не узнает, что произошло на самом деле – это качество характерно для большинства пьес МакДонаха. Ясно одно – Мик глубоко переживает гибель своей жены, которую безгранично любил.

Спектакль Чигишева решен в жанре трагикомедии – одного из самых сложных драматических жанров, требующего от актеров и режиссера большого художественного такта и вкуса – умения, балансируя на грани смешного и ужасного, оставаться верными человеческой правде. Это именно тот жанр, в котором написаны пьесы МакДонаха, и беда многих отечественных спектаклей часто заключается в неумении передать комическую составляющую, столь важную для автора, как и для всей ирландской драматургии в целом. Как мне кажется, Чигишеву это удалось и в первую очередь благодаря прекрасному актерскому ансамблю. Перед нами четверо персонажей – нелепых и далеко не идеальных, объединенных неизбежным чувством тоски; каждый из них мог бы стать героем своей отдельной истории. Это внимание и сострадание к маленькому человеку заставляет вспомнить драматургию Чехова. Та-

кое сравнение вполне уместно, хотя здесь все же надо говорить, скорее, в целом о влиянии Чехова на современную драму, после которого просто невозможно стало писать по-старому. Чехов заменил внешний драматизм сценического действия внутренним, раскрыл трагическое в повседневном и показал, что каждый, даже самый ничтожный человек, имеет право на внимание и сострадание. Вот почему на Чехова постоянно ссылаются, называя своим учителем, как представители реалистической психологической драмы, так и театра абсурда. Однако наш зритель обычно воспринимает отсылки к Чехову как отсылки к бытовому реализму, в то время как театральная эстетика, которая и во времена Чехова далеко не исчерпывалась жизнеподобием, чему он и сам во многом способствовал, развивается. Сейчас, в век кино и телевидения, жизнеподобием уже никого не удивишь: сплошным потоком на телеэкранах идут нескончаемые сериалы, в которых все, как у нас во дворе, на кухне или, по крайней мере, в особняке олигарха, но за этим, как правило, нет настоящей человеческой правды. Это, в частности, одна из проблем, которая возникает при постановке пьес МакДонаха. Действительно, в его драмах быт доминирует над всем, он воспроизведен во всех деталях с кухонной утварью, фермерскими инструментами, плитой, чайником, ночным горшком. Этот быт фиксируется со скрупулёзной точностью, включая зажженную плиту, кипящее масло, раскрошенные чипсы. В этой связи можно вспомнить характеристику российской «новой драмы», данную О. Журчевой: «Новейшая драма задалась целью не столько исследовать, сколько фиксировать жизнь по частям, по крупичкам, в ее современном дискретном видении» [2, С.139]. В то же время у МакДонаха все эти частицы и крупички складываются в одно монолитное целое, которое можно определить как среда. Это понятие у него одновременно социальное, включающее убожество жизни ирландской глубинки, где единственной роскошью является телевизор, и биологическое – это способ существования людей, заторможенных в своем развитии и не только порожденных этой средой, но и ее создающих. Все жестокости, которых в пьесах ирландца не меньше, чем в наших, также совершаются в самой обыденной бытовой обстановке, все на той же кухне, и не воспринимаются героями как нечто из ряда вон выходящее. Такое пристальное внимание к быту оправдывает сценический натурализм, который виртуозно использует Сергей Федотов и его актеры. По этому же пути, правда, далеко не всегда столь же успешно, идут и многие другие постановщики МакДонаха. Однако В. Чигишев убедительно показал, что это не единственный путь интерпретации пьес ирландского драматурга.

В спектакле В.Чигишева все одновременно реально и нереально: действие пьесы разворачивается на сценической площадке, задрапированной черным пластиком, подобным тому, из которого делаются мусорные пакеты, которое легко трансформируется то в кладбище, то в убогое жилище Мика Дауда. Это вызывает ассоциации и с черным мрамором могильных плит, с нередким в этих краях дождем и с теми пакетами, в которые пакуются эксгумированные останки. Талантливая сценография художника С.Скоморохова помогает органически соединить бытовой реализм и театральную символику и создать нужное настроение. Позже я убедилась в том, что, поставленная в абсолютно реалистической манере, эта пьеса производит тяжелое впечатление. Но сама драматургия МакДонаха подталкивает к неоднозначному решению, тем более, что в ней много юмора. Правда смех зачастую вызывает само по себе очень грустное обстоятельство – неспособность героев к мало-мальски адекватной оценке происходящего. Вот характерный пример: подросток Мартин, который помогал Мику Дауду эксгумировать останки, и сам получивший как следует по черепу за свой язык и от Мика, и от собственного брата, в финале заявляет: «Отличный выдался денек: выпивка, поездка за рулем, билеты на горки и, конечно, самая приятная часть программы – колотить черепа в хлам!» [4]. И если Мартин еще достаточно молод, то и другие герои очень недалеко от него ушли – они все не повзрослевшие дети, поэтому ни один из них не раскаивается в содеянном.

И, тем не менее, несмотря на внешнюю мрачность, спектакль Чигишева получился удивительно поэтичным. Как я уже говорила, все здесь одновременно реально и нереально: сама ситуация, какой бы ужасающей она ни казалась, вполне реальна для маленького местечка, где просто не осталось места на кладбище, и нужно освобождать могилы для новых покойников. В то же время за этим нетрудно усмотреть достаточно прозрачную символику. У англичан есть известная поговорка о скелете в шкафу, которая означает, что у каждого есть своя тайна, своя вина. Здесь эта метафора материализуется. Каждый из героев проходит через саморазоблачение и таким образом через очищение. Интересно, что детективная линия, заявленная с самого начала, – убил или не убил герой свою жену – в конечном итоге перестает иметь смысл. Пьеса не об этом. Оскар Уайльд писал: «Но каждый, кто на свете жил, любимых убивал...». Главный герой Мик ведет постоянный диалог с прошлым. Собственно говоря, это его жизнь кончилась со смертью жены, это он умер, а она осталась жить в его памяти, его любви. Исполнение этой роли актером Сергеем Мосейко выше всяких похвал. Вспоминаются слова Сомерста Моэма «Чем боль-

ше актер, тем длиннее у него пауза». Паузы Мосейко пронзительны. Это молчание, наполненное криком боли, позволяющее понять всю глубину чувства и страдания его героя.

Удивительной режиссерской находкой стало введение в пьесу образа умершей Уны – это позволило материализовать скрытое в подтексте и усилить лирическое звучание спектакля. Хотя герои пьесы – маргиналы, они воплощают то, что понятно всем и каждому – чувство одиночества, тоски по неосуществленным надеждам, стремление вырваться из порочного круга засасывающей, как трясина, обыденности, чувство вины перед ушедшими близкими. Все это очень отличает пьесу МакДонаха от многих современных, в том числе отечественных пьес, в которых авторы часто ограничиваются констатацией беспросветности реальности и, как порой кажется, получают какое-то садомазохистское удовольствие в смаковании жестокости и порока. Режиссер и актеры казанского ТЮЗА сделали все, чтобы усилить гуманистическое звучание пьесы, превратив кладбищенскую историю в пронзительную притчу о любви и хрупкости человеческих отношений. Финал, когда герой несет Уну, распростершую руки, как крылья, создает ощущение катарсиса, уже давно почти утраченного современным театром.

В своем пособии для студентов по современной ирландской драме Джеффри Доусон выделил несколько черт, характерных для большинства пьес ирландских драматургов. Вот некоторые из них: холодный, часто печальный и тоскливый ландшафт, характерный ритм речи, прямолинейный юмор, натуралистическая сценография (кухня, часто убогое жилище или бар), всеобщее пристрастие к алкоголю, бытовые действия на сцене, неблагополучные семьи, распад семьи, трагикомическое начало, мечта вырваться из тисков жалкой рутины и начать все заново [5]. Все это в полной мере характерно и для МакДонаха. Казалось бы, это позволяет сделать вывод об очевидной национальной принадлежности его драматургии. Но в то же время образ ирландской глубинки у МакДонаха приобретает расширительный смысл, и национальное уступает место общечеловеческому: он изображает задворки современной цивилизации, где живут, задавленные бессмысленностью существования ее, не способные повзрослеть дети. В этом, наверное, во многом и кроется успех его пьес на сценах разных стран, в которых зрители без труда узнают свою глубинку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акбулатова Г. Иван и Сара. // Интернет-журнал Лицей. URL: <http://gazeta-licey.ru/culture/theater/item/5723-ivan-i-sara>. [Дата обращения: 10.11.2016].

2. Журчева О. Драматургический конфликт в новейшей драматургии XX-XXI веков // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. – Самара: Самарский гос. университет, 2011. – С.134-142.
3. Лонерган П. Театр и фильмы Мартина МакДонаха – Пермь: Астер, 2014. – 350с.
4. МакДонах М. Череп из Коннемара. – bookmate.com/books/e4ZkeTHe Dawson J. Irish Drama. URL: http://hsc.csu.edu.au/drama/hsc/studies/topics/2759/Irish_theatre.htm. [Дата обращения: 10.11.2016].
5. Sierzhe A. “In-Yer-Face” Theatre. British Drama Today – London: Faber@ Faber. – 287p.

Е.Н.Шевченко (Казань)

**«ЖИВЫЕ КАРТИНЫ» ВАН ГОГА: О СПЕКТАКЛЕ «ИЗ ГЛУБИНЫ...»
КАЗАНСКОГО ТЕАТРА ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ
(К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ)**

*Публикация осуществлена при финансовой поддержке
РФФИ и Правительства Республики Татарстан в
рамках научного проекта № 16-14-16020 «Мировая
классика на провинциальной сцене (русские и татар-
ские театры Казани за два столетия)».*

В апреле 2016 года в Казанском театре юного зрителя состоялась премьера спектакля «Из глубины...» по ранним картинам Ван Гога и письмам художника брату Тео. Художественный мир Ван Гога раскрывается через особую пластику и философию авангардного японского танца буюто. А письма пропеваются четырьмя голосами, вступая в сложное, символическое взаимодействие с хореографией и световой партитурой спектакля.

Буюто – медитативный танец, основанный Тацуми Хиджиката в конце 1950-х. Он возник в поствоенной Японии на стыке западной хореографии и японских ритуальных танцев. Идеи сюрреализма, американского авангардизма, немецкого экспрессионистского танца и французской литературы (Жене, Маркиз де Сад), под впечатлением которых находился Тацуми Хиджиката, сформировали его мышление и революционный танцевальный язык. «Анкоку буюто» («танец тьмы») называют также «танцем кризиса». А сам Хиджиката в своих записках пишет: «В походе идущего на казнь я вижу прообраз буюто» [см. 5].

О танце будто говорят как о «танце тьмы», поскольку он обращается к темной, теневой стороне человеческой души, извлекая из нее боль, страдания, страсти, запретные темы и протест, которые зачастую и становятся содержанием танца. Однако Кацуро Кан, известный японский хореограф и танцовщик, последний ученик Тацуми Хиджиката, подчеркивает, что в буддизме «темное» – это не обязательно негативное, скорее это то, о чем мы еще не знаем [6].

В отличие от классического балета, для которого характерны симметрия, грация, стремление к гармонии, полету и красоте, будто тяготеет к земле. Движения танца асимметричны, танцовщик одет в рваные или дряхлые одежды, зачастую обнажает свое тело, позволяя зрителю рассматривать движение каждой мышцы, завораживая, провоцируя, демонстрируя свою слабость, болезненность, либо наоборот силу [5].

Сущность танца будто оказалась поразительно созвучна раннему творчеству Ван Гога, отмеченному темной живописной гаммой. Мотивы почерпнуты им в период его миссионерства, когда художник жил в провинции и наблюдал тяжелую, беспросветную жизнь простых людей – шахтеров, крестьян, ремесленников, рыбаков. В результате в середине 1880-х возникла серия картин и этюдов: «Женщины в дюнах за починкой сетей» (1882), «Крестьянин, сжигающий сорняки» (1883), «Две женщины на вересковой пустоши», «Выход из протестантской церкви в Ньюэне» (1884–1885), «Крестьянка» (1885), «Едоки картофеля» (1885), «Старая церковная башня в Ньюэне» (1885) и др.

В спектакле казанского ТЮЗа на язык пластики были переложены ранние полотна Ван Гога «Сеятель», «Селяне, несущие хворост и снежный пейзаж», «Копатели картофеля», «Женщины-горняки, переносящие уголь» и «Едоки картофеля». Это темная, черная живопись, передающая атмосферу людских страданий, подавленности, психологической напряженности. Фигуры словно рождаются из земли, из хаоса, из глубины. Этот ключевой образ, давший название спектаклю, возникает уже в самом начале: на сцене гора земли, из которой постепенно появляется тело – происходит рождение человека из земли. Он падает, поднимается, снова падает, пытается идти, с трудом и болью осваивая новое для себя существование.

Идея проекта принадлежала главному режиссеру ТЮЗа Туфану Имамудинову. Для создания пластического образа спектакля он пригласил из Москвы Анну Гарафееву, танцовщицу, хореографа, танцевально-двигательного терапевта, специалиста по танцу будто. Анна Гарафеева окончила школу танца будто «До Танца» (2001-2008) под руководством Мин Танака в театре «Школа драматического искусства» Анатолия Ва-

ильева. Стажируясь в Японии и участвуя в повседневной жизни коммуны «Body Weather Farm», она постигала философию и поэтику танца буто. У Анны к моменту начала работы над спектаклем уже был опыт пластического взаимодействия с произведениями изобразительного искусства. Во время своего обучения танцу буто в школе «До танца» она с сокурсниками работала над офортами Франсиско Гойи «Капричос». Материал для работы был предложен А.Васильевым, и на протяжении семи лет «Капричос» являлись для студийцев учебником танца. В результате было сделано два масштабных спектакля «Гойя. Гости из тьмы» и «Гойя. Генезис смеха», а также большое количество сольных работ. Но при этом Анна Гарафеева категорически против использования термина «оживление» картин. Она пишет:

«Оживлять» офорты не было нашей целью. В самих офортах было столько жизни! Скорее мы учились у Гойи чувствовать и передавать эту жизнь. Уж если и употреблять этот термин «оживление», то это скорее Гойя «оживлял» наши души и тела» [4].

Этому же принципу следовала Анна Гарафеева и в работе над тьюзовским спектаклем «Из глубины...». Поясняя свой замысел, она пишет:

«Я не занималась «оживлением» картин Ван Гога. Ранние работы Ван Гога и его переписка с братом Тео служили для меня великолепным собеседником, художником, мыслителем, с которым я вела диалог, и в процессе взаимодействия с которым я вырабатывала свое собственное художественное высказывание» [там же].

Отправной точкой для размышлений режиссера Туфана Имамутдинова над концепцией спектакля послужила разница красочности языка Ван Гога в его письмах и приглушенность, чернота палитры его ранних работ. Анна Гарафеева, чтобы начать работу, стала искать, что лично ее трогает в ранних работах Ван Гога и его переписке, и что она как художник хочет сказать этим спектаклем. При чтении писем Ван Гога ее внимание с первых страниц привлек образ шахтеров, которые проводят свою жизнь глубоко под землей, в ее недрах, в полной темноте, которую освещает единственный фонарик, прикрепленный к их лбам:

«Внушительное зрелище представляют собой эти уходящие на 300 м под землю шахты, куда изо дня в день спускается рабочее население, достойное нашего уважения и симпатии... При свете лампы, струящей слабый, тусклый свет, трудится он в тесном забое скрючившись, а то и лежа, чтобы вырвать из лоны земли уголь, который, как всем известно, приносит нам такую большую пользу» (Ван Гог, письмо от 15 ноября 1878) [1].

Этот образ потряс ее до глубины души, и именно тогда к ней пришла идея начала спектакля – человека, вырастающего из земли. Образ тем-

ноты и стремления души к свету стал для Анны Гарафеевой ключевым. Ее поразил биографический факт, что Ван Гог ел желтую краску, пытаясь высветить себя изнутри. Она подумала о том, как же остро он чувствовал собственную темноту и как страстно стремился к свету. В своем письме от 15 ноября 1878 года он пишет брату:

«Ты хорошо знаешь, что одна из основных истин Евангелия, и не только его, но писания в целом, – «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его». Через тьму к свету. Так кто же больше всего нуждается в этом свете, кто наиболее восприимчив к нему?» [1].

Анна Гарафеева считает, что «современный человек, бредущий в темноте, нуждается в этом свете, каждый из нас нуждается в этом свете» [4]. Так постепенно для неё вырисовывалась одна из тем спектакля – через Тьму к Свету. Танец будто, как никакой другой, работает именно с этой темой.

Для актеров ТЮЗа этот опыт был связан с совершенно новым существованием на сцене. Специфика его, по мнению хореографа, заключается в том, чтобы предоставить телу возможность мыслить, воображать, актеру соединиться со своей телесностью, и, в тоже время, создать с собой некую дистанцию, наблюдать за происходящим движением как бы со стороны. В первую очередь, актеры должны были освоить совершенно новый для них язык движения и мышления. Понять язык танца будто очень сложно, требуются годы кропотливой работы, в процессе которой актер осваивает не только технику, но и меняет свое сознание, свой взгляд на природу движения, понимание и ощущение времени и пространства. Это иной способ видеть мир, радикально отличающийся от нашей культуры. Но, по-видимому, задача настолько увлекла актеров ТЮЗа, что за сравнительно короткий репетиционный срок они стали чувствовать себя в этом новом качестве удивительно органично. Интересна сама технология работы с актерами. По словам режиссера Туфана Имамутдинова, Анна Гарафеева ничего не ставила. Во время тренинга давался образ, актер сам искал подходящие движения, которые затем закреплялись хореографом. Образы могли быть такими: пройди по краю понятия «ностальгия»; или «из твоей груди летят звезды, и с каждой из них ты теряешь каплю крови». ⁶ Поскольку Анна Гарафеева не ставила перед собой задачи «оживлять» картины, она не занималась разработкой персонажей. Актерам она предлагала лишь отталкиваться от фигур на полотнах Ван Гога, больше импровизировать, и далее персонаж возникал сам, исходя из личных особенностей каждого актера и его контакта с материалом. Затем шла работа по закреплению и разработке интуитивно найденного.

⁶ Запись устного выступления Туфана Имамутдинова перед зрителями после спектакля «Из глубины...» 21.10.16

Образ темноты и стремления души к свету нашел в спектакле как телесное, так и световое воплощение (художник по свету Иван Матисс, Франция). Темная палитра пластических картин оживлена приглушенным, волшебным светом. И фигуры, точно чахлые растения, тянутся к тусклому диску, напоминающему то ли бледную луну, то ли едва пробивающееся сквозь тьму солнце.

На картинах Ван Гога «Сеятель», «Селяне, несущие хворост и снежный пейзаж», «Копатели картофеля», «Женщины-горняки, переносящие уголь» отсутствуют персонажи, характеры. Существуют фигуры, передающие определенное внутреннее состояние. Такими их пересоздают актеры ТЮЗа. Характеры и сюжет появляются только в картине «Едоки картофеля», и эта сцена становится своеобразной кодой спектакля. Для него характерен особый темп, движения исполнителей замедленны и приближены к природному ритму. Ввиду этой нарочитой сосредоточенности и неспешности, а также в силу искаженной, рассеянной пластики создается ощущение, что персонажи с трудом переходят из плоскостного живописного существования в объемное театральное.

Письма Ван Гога положены на музыку, также носящую медитативный характер (композитор Эльмир Низамов). Между ними и визуальной картиной возникает не иллюстративная, а скорее диссонансная связь, работающая, однако, на общую идею. Ван Гог пишет брату о фиолетовых кипарисах, ярком белом солнце, сине-зеленом небе, а на сцене тьма, едва пробиваемая тусклым светом. Фигуры точно прорастают из земли, хаоса, корявости, телесного косноязычия, они тянутся к зыбкому свету, передавая, с одной стороны, болезненный темный внутренний мир Ван Гога, с другой – его тоску по свету, цвету, гармонии, наполненным поздние работы художника.

В результате тонкого созвучного взаимодействия всех элементов спектакля – пластики, музыки, слова, света, цвета возникает особое магическое пространство, которое воздействует на все органы чувств зрителя: зрение, слух, сознание, подсознание, в меньшей степени интеллект, в большей степени на его чувственную и эмоциональную сферу. Способ общения театра со зрителем в этом спектакле можно было бы охарактеризовать как суггестивный, спектакль внушает особое настроение, состояние, завораживает, втягивая его в свою орбиту.

Ханс-Тис Леман, выдающийся теоретик театра, в своей знаменитой книге «Постдраматический театр» говорит о характерном для нового времени смещении акцентов к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа – всего лишь одна из возможных подставок [3, с. 020]. Мы наблюдаем это и в спектакле ТЮЗа. Слово как

такое, текст писем Ван Гога является важным элементом спектаклем, но не его первоосновой. Наталья Исаева, переводчик книги Лемана и автор предисловия к ней, продолжает его мысль:

«Когда мы так легко и точно определяем: современный театр становится все более “визуальным”, – не проговариваем ли мы, не выдаем ли невольно ту совсем не пустяшную тайну, что той воронкой, которая втягивает в наше сердце глубинный смысл, постепенно становится не столько чтение и понимание, сколько видение и настройка всех наших чувствлиц на *непосредственное событие*, которое по самой своей хрупкой, *живой* сути каждую секунду происходит <...> “здесь и сейчас” <...>» [2, с. 025].

В постдраматическом театре, как известно, размываются границы между жанрами: происходит соединение музыкального и разговорного театра, концерта и театральной игры и т. д. Леман, говоря о проблеме восприятия такого рода театра, рассуждает:

«...постдраматический театр предлагает себя как место встречи различных искусств, а потому развивает (и даже напрямую требует) и некоего нового потенциала восприятия, который уходил бы прочь от драматической парадигмы (и даже от литературы вообще). А потому удивительно, что любители других искусств (изобразительного искусства, танца, музыки...) зачастую чувствуют себя куда увереннее в его сферах, чем завзятые посетители обычного театра, привыкшие к литературным, нарративным театральным формам» [3, С. 050].

Спектакль «Из глубины...», созданный на непривычном для нашего зрителя языке, нелегко для восприятия, он требует большой сосредоточенности и напряженной внутренней работы. Но неизменно производит на тех, кто попал в его орбиту, сильное художественное впечатление.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ван Гог В. Письма к брату Тео. URL: http://modernlib.ru/books/gog_vinsent/pisma_k_bratu_teo/read/ [Дата обращения: 10.10.2016].

2. Исаева Н. Теория постдраматического театра: пристрелка по движущейся мишени // Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: Изд. программа Фонда развития искусства драматического театра режиссёра и педагога Анатолия Васильева, 2013. – С. 16–25.

3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Перевод Н.Исаевой. – М.: Изд. программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. – 311 с.

4. Письма Анны Гарафеевой // Личный архив автора статьи.

5. Тело Буто. URL: <http://www.annagarafeeva.com> [Дата обращения: 10.10.2016].

6. Японский танец Буто. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tAFUOe-DJwc> [Дата обращения: 11.10.2016].

РАЗДЕЛ IV
ПЕРВЫЕ ШАГИ В НАУКЕ:
СТАТЬИ ЮНЫХ УЧАСТНИКОВ ПРОЕКТА

Е. С. Аверьянова (Самара)

«ОБРЯДОВЫЙ ТЕАТР» ИВАНА ВЫРЫПАЕВА:
РИТМИКО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ
В ПЬЕСЕ «КИСЛОРОД»

На рубеже XIX-XX вв. театральное искусство потребовало смыслового и формального обновления, которое нашло отражение в поиске новых художественных форм. Сейчас мы также переживаем состояние рубежа веков, и это позволяет нам провести параллель между художественными исканиями нынешнего и прошлого столетий. Представляется, что ряд новаторских поисков, выразившихся в сценических приемах и смысловых акцентах в текстах одного из известнейших российских драматургов Ивана Вырыпаева можно соотнести с художественными поисками начала XX вв.

Для того чтобы понять природу сценического воздействия в современном театре, нужно сначала обратиться к уже осмысленным художественным явлениям рубежа XIX-XX вв. Отправной точкой наших рассуждений будет театральная концепция А. Белого и Вяч. Иванова, которые за исходную позицию берут мысль о синтезе всех форм художественной деятельности в «теургии». Буквально термин «теургия» обозначает действие Бога. Искусство, ставшее теургией, служит магическому преобразению жизни и ее спасению через «творческую литургию» – служение высшему началу.

В работе «Дионис и прадионисийство» 1923 г. Иванов переакцентирует театральную концепцию Ницше, рассматривая театр как «соборное действо». В понимании Иванова соборность есть духовность, наполненная глубоким религиозным чувством. Церковность, соборность

– основные черты сакрального «театра-храма», в котором не играют, а священнодействуют. Вяч. Иванов ищет связи между христианством и религиями античного мира. «Дионисийская идея, – пишет он, – была в той же мере внутренне-освободительной силой и своего рода «моралью рабов», как и христианство» [4, С. 81]. Поэт христианизировал миф об умирающем и воскресающем боге Дионисе, видя в нем «евангельское приуготовление». В статье «Эстетическая норма театра» Иванов дает «классическое» определение «соборного театра»: «Соборность осуществляется в театре не тогда, когда зритель срастается в своем сочувствии с героем и как бы начинает жить под его личиной, но когда он затеривается в единомысленном множестве, и все множество единым целостным сознанием переживает подвиг героя, как имманентный акт в его трансцендентном выявлении» [5, С. 102].

Соборный театр не был осуществлен на практике, однако обращение символистов в начале века к освоению обрядовых форм обозначило переход от исканий «новой драмы» к синкретическому театральному искусству 1910-20-х гг. Обращение театральных практиков к мифу и ритуалу на сцене как к некому языку новой художественной выразительности демонстрировало смену представлений о позиции автора и деформацию драматургического слова.

Театр конца XX в. также потребовал формального и содержательно-го обновления. Художественные поиски сказались не только в обретении новых зрелищных форм, но ина поэтике пьес: на выстраивании сюжета, композиции, визуальном оформлении текста. Нами будет рассмотрена пьеса Вырыпаева «Кислород» как наиболее репрезентативный пример интеграции мистериальных приемов в тексты новейшей русской драмы.

Начало творческого пути Вырыпаева как драматурга приходится на рубеж XX-XXI вв. Четвертую пьесу «Кислород», написанную им в 2002 году, сразу же назвали «манифестом поколения 30-летних». В этот же год пьесу поставил режиссер Виктор Рыжаков в театральном центре «Практика» и в «Театре.doc». Вариант спектакля в «Театре.doc» в 2004 году получил премию «Золотая маска» в номинации «Лучший спектакль-новация». Спустя год после создания первого варианта пьесы у «Кислорода» появилась вторая редакция, по которой в 2009 году Вырыпаев снял фильм. На Кинотавре за эту работу ему присудили приз за режиссуру, а Гильдия киноведов и критиков признала фильм лучшим в конкурсной программе.

Сам автор в одном из интервью говорит о своей пьесе: «Я не вступал в спор с заповедями. С другой стороны, заповеди превратились для нас

в рутину, мы больше не воспринимаем их как настоящее. Вы все время слышите: “Не убий”. А почему не убий? Почему нельзя убивать? Вы убиваете корову, вы едите отбивные из свинины. Почему нельзя убить человека? Пожалуйста – берите ружье. Почему нельзя воровать? Иди, воруй. Если нельзя – надо задуматься почему. Почему нельзя это делать? Настоящее осознание заповедей – вот чего нам не хватает. А мой герой задает вопрос: как это нельзя? А если хочется? Жизнь сегодня устроена совсем по-другому: на этом противоречии все строится. И правильные ответы нужны как воздух, как кислород. Бог – это воздух. Он – то, без чего нельзя жить, а не просто то, что может “быть” или “не быть”»[1].

На рубеже XIX-XX вв. Библия становится источником вдохновения для экспериментов в области драматургического текста, к которым обращаются авторы «новой драмы», и, прежде всего, это заметно в творчестве Ибсена и Стриндберга. На стыке следующих столетий такие эксперименты продолжает Вырыпаев. «Мы все время так или иначе связаны с Библией. Библия – это то, что сегодня есть в нашей жизни. Это та нефиксированная вечность, это ментальность», – говорит Иван Вырыпаев в одном из своих интервью[2]. Очевидно, что в пьесах «Бытие № 2» и «Кислород» возникает дискурс, характерный для сакральных текстов. В последующих текстах драматург смещает фокус внимания с божественного на более конкретные вопросы зла, любви, принятия себя и мира. Например, в пьесах «Танец „Дели“» и «Иллюзии» семантическое поле во многом выражено композиционным строением.

Десять «композиций» «Кислорода» – своеобразный диалог автора с десятью христовыми заповедями, взгляд на христианство из глубины повседневного существования сегодняшнего обыкновенного молодого человека – условного «Санька из маленького провинциального города Серпухова». Драматург не соблюдает традиционную последовательность заповедей, начиная первую композицию «Танцы» с шестой заповеди согласно Библии: «Не убивай». Как и во многих других текстах новейшей драмы («Пласталин» Василия Сигарева, «Ощущение бороды» Ксении Драгунской, «Изнанка» Владимира Забалуева и Алексея Зензинова) убийство является сюжетообразующим элементом в «Кислороде»: «Вы слышали, что сказано древними: «Не убивай; кто же убьет, подлежит суду»? А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили: «Не убей», быть может, потому, что он был в плеере. Он не слышал «Не убей», он взял лопату, пошел в огород и убил. Потом вернулся в дом, включил музыку погромче и стал танцевать»[3, С. 11].

Сюжет «Кислорода» достаточно прост: провинциальный Санек влюбляется в москвичку Сашу, а для того чтобы жена не мешала их любви, Санек убивает ее топором: «И когда он понял, что жена его не кислород, а Саша кислород, и когда он понял, что без кислорода нельзя жить, тогда он взял лопату и отрубил ноги танцорам, танцующим в груди его жены» [3, С. 13].

Следующая композиция «Саша любит Сашу» построена на седьмой заповеди: «Не прелюбодействуй». В третьей и всех последующих композициях приводятся цитаты из Евангелия от Матфея. В композиции «Нет и да» – «Не клянитесь вовсе: ни небом, потому что оно Престол Божий; ни землею, потому что она подножие ног Его; ни Иерусалимом, потому что он город великого царя». В финале этой части автор как бы резюмирует: «А клясться вы можете только любовью своею» и приводит окончание цитаты из Евангелия: «И да будет слово ваше: «да, да» и «нет, нет», а что сверху этого, то от лукавого» [3, С. 16]. В четвертой – «Московский ром» – «Не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую. И кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду» [3, С. 19]. В пятой – «Арабский мир» – «Смотрите, не творите милостыни вашей перед людьми с тем, чтобы они видели вас» [3, С. 25].

Структура каждой композиции повторяется: два-три куплета, потом припев. Из этого ряда выделяется только шестая композиция «Как без чувств», которая полностью построена в форме диалога между условными «Он» и «Она» на тему «Не сотвори себе кумира». В седьмой композиции – «Амнезия» – такой темой становится: «Не судите, да не судимы будете», а в восьмой – «Жемчуг» – «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями». Две последние композиции: «Для главного» и «В плеере» подводят некий итог под этическими исканиями в предыдущих частях пьесы: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут» [3, С. 27] и «Собирают ли с терновника виноград или с репейника смоквы? Так всякое дерево доброе приносит и плоды добрые, а худое дерево приносит и плоды худые» [3, С. 29].

Стилистика текста Вырыпаева строится прежде всего на лексических повторах. Таким приемом Вырыпаев рассчитывает на эффект психоделический, суггестивный. В спектакле, поставленном Рыжаковым в театре «Практика», этой цели служит и музыка Portishead, и ритм действия, в отсутствии действия как такового. Текст, который в сущности является главным персонажем пьесы, организован в спектакле в форме репа, что в

свою очередь транслирует зрителю определенный ритм восприятия. Смена позы говорящего на стуле, покашливание или междометие «о'кей», не несущее никакого смысла, тоже становятся циклично повторяющимся элементом, составляющим структуру драматического действия.

В «Кислороде» отсутствует традиционная композиция: завязка-развитие-развязка, пьеса также лишена развернутого нарратива. Кроме упомянутой нами цикличности, композиционно организующим в пьесах Вырыпаева является принцип контрапункта: вплетение библейских мотивов в повседневность – столкновение частных и универсальных категорий, общих драматургических принципов и элементов, разрушающих традиционную структуру драмы. По принципу контрапункта в его произведениях сопоставляются две языковые картины мира: с одной стороны, библейский макроконцепт, опирающийся на обилие значений, параллельных конструкций, и, с другой стороны, лексика, указывающая на повседневные аспекты человеческого существования. Например, в композиции «Московский ром» припев звучит как «Она: «И когда ударили тебя по правой щеке, не подставляй левую, а сделай так, чтобы тебя ударили и по левой». Он: «И когда хотят отсудить у тебя рубашку, сделай так, чтобы дали тебе 18 лет с конфискацией» [3, С. 184]. Автор трансформирует канонические тексты, представляя цитаты или перефразирования со значительной степенью остранения в отношении канона. Драматург пробует осмыслить традиционное понимание библейских заповедей, помещая их в современный контекст.

Тексты пьес Ивана Вырыпаева литературоцентричны: их характеризует максимальная эстетизация слова, визуальность и перформативность текста, внутренняя динамика при внешней бессобытийности сюжета. Театральная структура возвращается кразного рода составляющим театрального генезиса – к ритуалам и играм, зрелищам и различным обрядовым действиям.

Для порубежной драматургии принципы игровой композиции, а именно пластическая и словесная организация действия, могут быть рассмотрены наживо временном отношении. Именно в нем выражается характерный для драматургии рубежа веков сюжетный и метасюжетный динамизм. В композиции отражается циклическая структура пьесы, свойственная обрядовым играм. Цикличность в данном случае выражена сразу на нескольких уровнях: в пределах сюжета пьесы и в пределах повторения отдельных частей текста. По мнению исследователя народной культуры Л. М. Ивлевой, такая цикличность оборачивается «линейно-кумулятивным развитием игры» [6, С. 20], когда многократная повторяе-

мость действия дает ритуальный эффект и обеспечивает всеобщую магическую причастность.

Рассмотренные нами структурные особенности «Кислорода» позволяют провести параллель между драматургическими экспериментами на рубеже XIX-XX вв. с театральными опытами начала XX в. Видя в истории бесконечное повторение, практики театра обращаются к опыту прошлых столетий, обновляя его наследие. Можно предположить, что И. Вырыпаев наследует этой традиции, обращаясь к библейским мотивам, подобно тому, как это делали его предшественники в начале прошлого века. Не воспроизводя в полной мере архаические обрядовые действия, с помощью глубокой концентрации на определенных приемах построения текста, драматург вводит публику в состояние транса, что и заставляет исследователей рассматривать поэтику пьес Вырыпаева, в данном случае пьесы «Кислород», с точки зрения обрядового театра.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вырыпаев Иван. Правильные ответы нужны как кислород. URL: https://russia.tv/article/show/article_id/10203/ [Дата обращения 14.10. 2016].
2. Вырыпаев Иван. Театр погибает. И людям, которые этого не хотят замечать, просто удобно существовать в таких условиях. URL: <http://afisha.63.ru/text/afisha/238802-print.html> [Дата обращения 15.10.2016].
3. Вырыпаев И. А. Кислород; Июль; Танец «Дели»: пьесы. – М: Проспект, 2011. – 184 с.
4. Иванов Вяч. И. Собр. соч. в 4-х т. – Брюссель: 1971 – 1987. – Т.2. – 187 с.
5. Иванов Вяч. И. Собр. соч. в 4-х т. – Брюссель: 1971 – 1987. – Т.1. – 179 с.
6. Ивлева Л. М. Обряд. Игра. Театр // Народный театр. –Л.: ЛГИТМиК, 1974. – 196 с.

О. С. Цыкунова (Челябинск)

ТИПОЛОГИЯ РУССКОЙ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ДРАМЫ XXI ВЕКА

Эволюция драматургии – сложный и неоднозначный процесс, характеризующийся наличием множества жанровых и тематических форм, среди которых можно выделить производственную драму. Мы под производственной драмой понимаем публицистическую, острокритичную по отношению к социуму драму, отражающую конфликт героев, возникающий в социально-иерархических отношениях начальник – подчиненный (а также отношениях между работниками), показывающую зависимое и

уязвимое положение человека на производстве. Изначально жанр связывали с соцзаказом, поскольку пьесы представляли собой не что иное, как «узаконенную государственной культурой критику общества». Поэтому проблема «отставания производства», назревшая в Советском Союзе в период застойных 1970-х, нашла свое отражение в новом зародившемся жанре. Пьесы 70-х – 80-х годов буквально «загрохотали на подмостках железом и сталью» [1, С. 182], «хлынула на сцену армия строителей и производственников» [1, С. 182]. Сила их заключалась в достоверности и документальности, они затрагивали многие экономические, социальные и политические проблемы, были посвящены поиску нового типа руководителя – «труженика современного социалистического производства» [3, С. 168]. С 80-х годов характер пьес меняется: производственные конфликты, строящиеся на невыполнении плана, отсталости производства или халатности работников, сходят на нет, вместо этого они приобретают нравственную направленность. Теперь становится важным исследовать поведение героя в «правдивых обстоятельствах», обосновать его позицию и нравственный выбор, происходит «сращение» личной жизни и трудовой деятельности, нередко случается так, что семейная жизнь становится продолжением производственной. К концу XX в. происходит спад производственной темы в драматургии, что связано с развалом производства, обороты набирает политическая драма.

Но в XXI веке драматургию охватывает новый всплеск производственной темы, в которой на первый план выходят межличностные проблемы. Общественная ценность человека начинает измеряться не его деловыми качествами, а уровнем нравственности. Сюжетообразующей основой пьес остается производственный конфликт (отношения начальник – подчиненный, соперничество между работниками), но речь идет уже о совести, о личной ответственности, о соотношении слова и дела, происходит смена политической несвободы на экономическую. Жанр производственной драмы трансформируется: пьесы зачастую остро критичны по отношению к социуму, по-прежнему затрагивают злободневные социально-нравственные проблемы современности, но мы уже не видим демонстрации положительного героя времени, как это было раньше.

В связи с этим среди современных русских производственных драм можно выделить несколько типов.

Первый тип – производственные драмы, показывающие трансформацию самого понятия производства, внимание драматургов приковано к сфере торговли и бытового обслуживания, а также прессе, шоу-бизнесу. В текстах вместо привычного места действия (завода или фабрики) по-

является, к примеру, телестудия. При этом сюжет основывается на производственном конфликте, но спор идет не по поводу реального продукта, материально выраженной ценности, а некой виртуальной деятельности, которая ничего конкретного не производит. Таким образом, абсурдизируется жанр производственной драмы, а вместе с тем и изображаемая действительность. Примерами могут служить пьесы Р. А. Белецкого «Свободное телевидение» (1999) и В. Леванова «Про коров» (2011).

Так, в пьесе Р. А. Белецкого действие разворачивается на рабочем месте – в офисе телекомпании «Свободное телевидение»: перед читателем работники телестудии и их начальство. Но производственный конфликт, сосредоточенный вокруг отношений начальника и подчиненного (Боря – Валентин) и работниками производства (Валентин – Андрей), приобретает сугубо нравственную направленность. Валентин оказывается плохим работником не в силу своих профессиональных качеств, а в силу своего таланта, как бы парадоксально это ни звучало. Его идеи не вписываются в рамки низкопробного и развлекательного шоу, поэтому его нужно уволить, чтобы получить желаемый продукт и желаемую прибыль. Абсурдность и парадоксальность ситуации подчеркивается и на уровне текста. Автор использует вставные конструкции, которые служат для удвоения пространства. В них разыгрываются сюжеты будущих телевизионных передач. «Новых героев» играют Валентин и Андрей – работники телевизионной компании, авторы идей. В пьесе таких сцен три: программа «Горячее и острое», в которой готовят первые блюда, а на второе рассказывают о своей интимной жизни, программа про уникальные таланты людей «Надо» и развлекательно-познавательное шоу «Свободное телевидение». Во всех трех сценах перед читателем представлено низкопробное и развлекательное шоу, с явно выраженным «желтым налетом».

В финале за счет постоянного взаимодействия вставных сцен и их реализации мы наблюдаем за тем, как придуманные герои начинают сами диктовать правила игры. Бабушка (персонаж одной из воображаемых программ, которого играет Валентин) пытается своими силами вершить судьбу героев, а вместе с тем говорит о сути и цели искусства, о том, чего хочет зритель:

БАБУШКА: Ты мне красивое показывать должен! Сделай так, чтобы в конце без подлости, чтоб те два парня и дальше дружили крепко.

ВЕДУЩИЙ: Но подумайте, это же будет неправдой.

БАБУШКА: А мне твоя правда и не нужна. <...> Ты мне не указывай. Прощайся наперед с людьми, как положено.

ВЕДУЩИЙ: Дорогие телезрители, все хорошо, что хорошо кончается. Всего вам самого доброго. Не поминайте лихом. Пока [2].

В итоге телевизионщики сами становятся актерами разыгрываемой ими сцены. И все, что было показано на сцене до этого, воспринимается теперь как фарс, направленный на обман, провокацию и игру со зрителем. А счастливый финал (Валентин и Андрей помирились, уволились с телевидения, устроились на работу шоферами) превращает все вышепоказанное в абсурдную комедию, в которой ясное определение зрительской позиции априори невозможно.

Пьеса В. Леванова была написана по заказу Самарской государственной телерадиокомпании для того, чтобы достоверно отразить трудовые будни телевизионщиков, показать их нелёгкую, важную работу. Для этого драматург много времени провёл в студии телевидения, чтобы лучше понять принцип работы, уловить особую профессиональную атмосферу.

Действие начинается со своеобразного «вступления-интродукции» [4]: зрителей в фойе театра встречает съёмочная группа. Корреспонденты задают обычные вопросы случайно выбранному из толпы человеку: «Что вы любите больше всего лето или зиму?», «Как вы относитесь к новому мэру города?». На самой сцене постоянно присутствуют камеры, которые снимают всё происходящее, затем передают на монитор. Транслируются «свежие» интервью зрителей, но ответы благодаря оперативному монтажу не будут совпадать с вопросами. Леванов показывает, как журналисты, при минимальной редакции материала, умело манипулируют информацией, совершенно меняя смысл: Зритель, которому задавали вопрос: «Как вы относитесь к новому мэру города?» в своём ответе будет говорить то, что он отвечал на вопрос: «Нравится ли вам зима в городе?». Наряду с этим в пьесе решаются проблемы смысла и ценности жизни, ответственности за свои поступки. На телевидение поступает информация о массовой гибели коров на ферме: суд не может вынести решение о праве владения фермой, счета заморожены. Коровы умирают от голода «на законных основаниях». Абсурд делопроизводства становится причиной бесчеловечности по отношению к животным. Перед телевизионщиками встает вопрос: пропустить сюжет в эфир или нет? По сути это вопрос об истинной задаче телевидения. В чем она состоит: в простом информировании населения или же во влиянии на окружающую действительность? Ответ оказывается неоднозначным. Сами телевизионщики считают, что не должны давать никаких оценок в репортажах. Их задача состоит лишь в информировании населения. Проявление «ноль-позиции» снимает с них какую-либо ответственность: «Цинизм – как часть профессии. <...>

каждый день сталкиваешься с проблемами, с человеческой бедой <...>... ты же что делаешь – просто это освещаешь все, <...> сам не можешь эти ситуации разрешить, <...> Это не твоя работа на самом деле!» [6]. Однако для зрителей телевиденье – «Божий месседж»: «А мне Бог говорит из телевизора! А у Него много есть возможностей достучаться до человека! <...> Вот и телевидение тоже» [6]. Таким образом, сюжет «про красноборских коров» взбудоражил всех: чиновники вдруг забеспокоились о политкорректности и своем имидже, поэтому прибегли к угрозам, а телевизионщики забеспокоились о своей судьбе. Они мечутся между интересами властей, предпочтением общества и моралью. Несмотря на все это, сюжет все-таки попадает в эфир и привлекает внимание общественности, коровы оказываются спасены. Но справедливо замечание корреспондента: «Странно, конечно... Сегодня это – новость, событие, будоражит всех, тревожит! И ты знаешь, понимаешь, что завтра об этом забудут, <...> Одно событие сменяет другое, новость сменяется новостью и перестает быть ею... Забавно... Ничто так не эфемерно, как свежие новости... Но это... как ни пафосно звучит – и есть жизнь. <...> Наша жизнь» [6].

Второй тип – производственная драма, связанная с производством на заводе или фабрике, затрагивающая проблему умирания моногородов. В качестве примера можно привести пьесу У. Гицаревой «Спичечная фабрика» (2012).

По признанию самого автора, это документальная пьеса, основанная на настоящих уголовных делах, выросшая из судебных газетных очерков: материал «хотелось донести до благополучного зрителя мегаполиса, который зачастую ничего не знает о жизни провинции». Сюжет – четыре криминальных дела, раскрывающие контекст преступления в маленьком городе. Несмотря на то, что в каждом «деле» фигурируют свои герои, всех объединяет одно – «Новоиветская спичечная фабрика». И в этом плане символично, что первое дело – убийство сыном отца – убийство работника этой самой фабрики. Производство спичек, того самого огонька, который «сделали в нашем городе», постепенно сходит на нет. Фабрика уже не работает так, как в прежние времена, а сам продукт теперь стал ненужным материалом: кто-то строит из спичек замки, кто-то клеит аппликации, а кто-то, соскабливая серу с головок, делает «новоиветского крокодила» для хорошего настроения. Город и его жители постепенно умирают, поскольку разрушается центральное градообразующее предприятие. С разрушением производственных отношений приходит разрушение и в человеческую, семейную жизнь: тело убитого отца идет на ма-

териал для очередной партии никому не нужных спичек, которые теперь и контроль не проходят. Люди находятся в состоянии безысходности – им нечем заняться и некуда пойти. Жизнь в городе как бы остановилась, совершенно нет развития. Поэтому и на преступление они идут словно легко и невзначай, на что, несомненно, влияет то окружение и те условия, в которых людям приходилось существовать.

Еще один пример такого рода производственной драмы – пьеса Н. Э. Сейбель «Созвездие зимнего неба» (2015), написанная по мотивам романа Артура Хейли «Колеса», представляющая его инсценировку.

Сюжетом служит жизнь корпорации, производящей автомобили, и быт ее работников. Помимо производственного конфликта и конкуренции между фирмами-автогигантами в тексте затрагиваются и социальные проблемы – вопрос обнищания населения и обесмысливания человеческой жизни, посвященной погоне за успехом. Проблемы решаются на примере мертвого на сегодняшний день города Детройта. Два главных героя – Бретт Дилозанто и Адам Трентон, которые в финале совершают свой жизненный выбор. Бретт – талантливый художник и дизайнер, который искусство ставит выше материального обогащения, поэтому в итоге делает выбор в пользу семьи, оставляет производство и возвращается к живописи. Адам, молодой и успешный руководитель, является ответственным за разработку новых моделей автомобилей. Он довольно быстро и уверенно продвигается вверх по карьерной лестнице, но при этом не замечает того, как рушится его собственная семейная жизнь. По мере развития сюжета узнаем, что с производством «Ориона» связано множество проблем и материальных затрат: ткань обивки с металлической нитью, не прошедшая полной проверки, портит одежду водителей, а кузову не хватает дополнительного крепежа, чтобы машина не тряслась на высокой скорости. Но для Адама главное не потерять время и деньги, качество продукции его мало волнует. Поэтому в финале осознание пустоты жизни и разочарования приходят вместе с неудачей на рынке автомобилей, где конкуренты одержали победу в гонке. Мысль о том, как человек в погоне за прибылью рушит собственную жизнь, прослеживается и на примере других героев. Например, Мэтт Залески – заместитель управляющего, один из немногих, кому важен сам продукт и отношения в коллективе, в итоге от перенапряжения на работе получает сердечный приступ и впоследствии инвалидность. А его друг, Френк Парклэнд, едва не умер вследствие ограбления рабочих на заводе.

Третий тип – производственная драма, раскрывающая отношение людей к труду, что в конечном итоге приводит к проблеме столкновения по-

колений. Примером может служить пьеса-вербатим молодого драматурга из Екатеринбургa Сабрины Карабаевой «У меня есть работа» (2015), которая за счет своей жанровой специфики – пьеса состоит из интервью молодых людей – позволяет затронуть актуальную для современности проблему самоопределения человека в жизни.

Главные герои – выпускники ВУЗов, которые рассуждают на тему работы. Ни один из них еще не определился в жизни, поскольку уверен, что «призвание вырабатывается со временем» [5], а смысл жизни на сегодняшний день – «это пока что удовольствие» [5]. Кто-то из героев уже успел поработать, но этот опыт принес разочарование, поскольку «делать что-то исключительно потому, что нужны деньги» [5] противно. По мнению одного из героев, проблема молодого поколения состоит в том, что «никто не хочет впахивать» [5], абсолютно все находятся в мечтах. Тут же параллельно приводится рассуждение о родителях, которые «не пытались найти себя», «не хватало звезд с неба», а думали, что «надо просто найти работу» [5]. Но есть и третье поколение – бабушки и дедушки, считающие, что «самое важное в жизни – найти свою любовь». Но едкое замечание, что «любовь она такая – приходит и уходит, а работа остается навсегда» расставляет все по своим местам. Для современного поколения (по крайней мере, большей его части, как показывает текст) работа есть не что иное, как главная жизненная ценность, путь к самоопределению и творческой реализации. Каждый представляет ее себе не просто как способ существования в мире, а именно как поиски своего призвания, своего места в этой жизни. И это как раз то, что заботит каждого из нас: а делаем ли мы в этой жизни хоть что-нибудь по-настоящему важное?

Таким образом, проследив динамику развития жанра производственной драмы, мы выделили определенные типы производственных пьес, которым можно найти аналоги и в зарубежной литературе. Первый тип – производственные драмы, в которых происходит трансформация самого понятия производства (например, пьеса Жорди Гальсерана «Метод Гронхольма»), второй тип – производственная драма, затрагивающая умирание моногородов (Керстин Шпехт «Царевна-лягушка»), третий тип – производственная драма, раскрывающая отношение людей к труду (Лутц Хюбнер «Фирма благодарит»).

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алперс Б. В. Театральные очерки: Т. 2 т. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Alpers/Ocherk2> [Дата обращения 25. 08. 2016]
2. Белецкий Р. А. Свободное телевидение. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/b/beleckiy> [Дата обращения 25. 08. 2016].

3. Бугров Б. С. Русская советская драматургия. 1960–1970-е годы. – М.: Высшая школа, 1981. – 286 с.
4. Журчева Т. В. Пьеса Вадима Леванов «20.30»: художественный вымысел и художественный замысел. URL: <https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fphilology-and-culture.kpfu.ru%2F%3Fq%3Dsystem%2Ffiles%2F%2520254-257.pdf&lang=ru&c=583edebe9573> [Дата обращения 10. 11. 2016].
5. Карабаева С. «У меня есть работа» // Из личного архива автора.
6. Леванов В. Н. Про коров / Петербургский театральный журнал. URL: <http://drama.ptj.spb.ru/author/levanov-vadim> [Дата обращения 25. 08. 2016].

М. Н. Постнова (Самара)

ПЬЕСА В. ЛЕВАНОВА «ПАРК КУЛЬТУРЫ ИМ. ГОРЬКОГО»: КОНФЛИКТ И ХАРАКТЕРЫ

«Парк культуры им. Горького» – это одна из ранних пьес драматурга В.Леванова (время создания – 1995 г). Действие происходит в одной из комнат административного здания парка культуры и отдыха. Пространство пьесы, таким образом, оказывается ограниченным, замкнутым. Но следует заметить, что в ремарках и репликах персонажей довольно подробно описывается пейзаж, видимый из окна, и то, что происходит на улице. Из динамиков звучит музыка: радист Юра время от времени ставит то одну, то другую запись. Комната тесно заставлена – главным образом, старой мебелью (заржавевший сейф, трюмо жёлтого дерева без одной створки и тому подобные вещи). Действие происходит «год назад». Автор, таким образом, обозначает в ремарке свою точку зрения на события пьесы и ее героев и свой взгляд на них, обращенный в прошлое. Эта авторская точка зрения заявлена лишь однажды и как будто бы не влияет на структуру пьесы, но несомненно способствует формированию важной для Леванова лирической интонации.

Действующие лица пьесы – работники парка и ведущие, приглашённые для устройства детского праздника. Сюжетное время и время спектакля практически совпадает: пара часов до начала новогоднего утренника «на природе». Герои пьесы приходят на работу, рассказывают, кто как встретил Новый год. Юре показалось, что все было очень-очень долго, Таня весь вечер просидела возле телевизора одна, Лев Григорьевич Новый год не любит, потому что это праздник семейный, а он одинок. Правда, его никто особо не слушает и не сочувствует его одиночеству, каждый занят своими проблемами.

Обратимся к героям пьесы.

Радист Юра. В первой же ремарке, относящейся к нему, сказано: «Юра меланхолично двумя пальцами ударяет по клавишам машинки» [1]. И в самом деле, Юра довольно типичный меланхолик. Он уверен, что жизнь его уже прошла, хотя сам он еще очень молод. Он не смог реализовать в жизни, не смог найти себя, одна его радость – воспоминание о первой любви и вкус айвового варенья, который застыл у него на губах. Прочитанные 20 томов Горького – это все его достижения в жизни. Он понимает это, но исправить не стремится, так как «ничего, что жизнь моя не состоялась» [1].

Таня – старший культурорганизатор, но эта должность не соотносится с её характером. Она мягкая, общительная, добрая, жалостливая. Ей хочется любви, хочется создать семью. Отчаяние охватывает её, но всё же она еще надеется найти своего человека. Таня рассказывает о том, как раньше радовалась Новому году, как любила украшать ёлку, но все изменилось, как только разбилась её сокровенная ёлочная игрушка – зайчик. С тех пор все в её жизни пошло кувырком. Она, как и многие, перестала любить Новый год, потому что этот праздник лишь усугубляет чувство одиночества. Суть ее характера передает надпись на значке, некогда ей подаренном: «Я хочу, но боюсь!» [1] Однако она так и не поняла значения это подарка, который раскрывает ее как персонажа пьесы. Может быть, поэтому Таня и не может изменить свою жизнь: боится и не знает как.

Наталья – культурорганизатор, и ей эта должность, казалось бы, подходит гораздо больше, чем Тане. Она пытается организовать свою жизнь. Она крутится, чтобы устроить свою жизнь, исполнить детскую мечту – уехать в Африку. По этой причине она заводит «отношения» с шефом – директором парка. На протяжении пьесы создается впечатление, что она мечется из крайности в крайность. И об Африке мечтает просто потому, что не знает, чем заняться здесь и сейчас, определенности в её жизни нет.

Льву Григорьевичу 54 года. В парке он оказался как-то случайно, и неизвестно, где был и кем работал прежде. Как самый старший по возрасту, он предстаёт носителем житейского опыта, мудрости, поэтому он произносит некие житейские сентенции, «простые истины» из опыта своей жизни, но его никто не слышит. Его молодые сотрудники относятся к нему небрежно и немного насмешливо. Юра, например, в лицо ему говорит, что из него «ничего не вышло». Да и сам Лев Григорьевич так думает. На вопрос Тани, кем он был в прошлой своей жизни, он отвечает: «Никем. Как и в этой» [1]. Лев Григорьевич заведует аттракционами. И всю его жизнь можно описать как аттракцион, он всю жизнь прожил в ожидании, не зная, что будет дальше, какой выпадет билет [1].

Сотрудники парка, таким образом, это представители разных поколений: Юра, Таня и Наталья, которые ещё относительно молоды и их жизнь еще впереди, и довольно пожилой, проживший уже большую часть своей жизни Лев Григорьевич. Но, несмотря на разницу в возрасте, они оказываются по сути дела в одинаковом положении: старший, а значит более опытный и, казалось бы, знающий жизнь, не имеет понятия, как и зачем он живет, что ему надо делать дальше, чем заниматься. Семью он в своё время не создал, потом было поздно, а затем время пошло как-то само собой, так и живет, наблюдая за остальными. Молодые, не успев еще ничего сделать в своей жизни, успели, однако, в ней разочароваться. Все они потерялись во времени: у них есть прошлое, по которому они тоскуют, настоящее, которое наводит на них тоску, и совершенно неопределенное будущее, которого они себе не представляют.

Кроме работников парка, в пьесе есть другие персонажи, которые появляются во втором действии – служащие бюро «Досуг» (Снегурочка, Дед Мороз, Баянист) и Старушенция, которая когда-то случайно «приблудилась» к артистам во время очередного представления и теперь выступает вместе с ними, со своим номером. Вид артистов говорит сам за себя: костюмы потрёпанные, они уставшие, мужчины в подпитии. Только Старушенция выглядит опрятно в своем старом пальто. Это уже их девятая ёлка.

Дед Мороз предлагает согреться и выпить – все не против. Он искренне наслаждается праздником. Помимо этого, он пытается пристроить какие-то товары: торговля – его основной бизнес. Он очень любит свою жену – Снегурочку, постоянно говорит, какая она классная.

Снегурочка озабочена по большей части подготовкой к празднику: как запомнить новый текст, есть ли ёлка. Но у неё есть тайны: во-первых, когда-то в прошлом она безответно любила Юру, а во-вторых, в настоящем ждет ребёнка не от мужа – Деда Мороза, а от Баяниста. Которого, впрочем, это обстоятельство не особенно волнует – лишь бы муж ничего не узнал и не приревновал. Но в Новый год все тайное становится явным.

Таким образом, в первом действии показаны рабочие будни администрации парка, их отношения между собой, задаётся тема пьесы – мотив потерянного человека в пространстве настоящего времени. Во втором действии в центре внимания читателей оказываются работники бюро «Досуг» со своими проблемами, любовными интригами.

Третье действие – сменяющие друг друга монологи-исповеди персонажей – каждый получает возможность высказаться. Лев Григорьевич жалеет о бездарно растроченной жизни, которая прошла в ожидании

чего-то. Старушенция вспоминает о своей молодости. Баянист сообщает, что он одессит и видел в детстве Шаляпина, это его единственный монолог, после чего он снова просит выпить. Юра предлагает, раз никто не идёт, устроить ёлку для себя – Ёлку протеста.

Юра. Посмотрите на меня! Что вы видите?! Вы видите человека, который каждую минуту неуклонно превращается в неудачника! Внешне это проявляется едва заметно. Но внутри происходят необратимые изменения. Тут внутри (бьет себя в грудь), маленький такой кокон, в котором сидит тот, кем я стану через некоторое количество времени... Я боюсь этого человека! Я не хочу им стать! (...) Я протестую! Ёлка протеста! [1]

Его идею поддерживают. Все рады, словно они разыгрывают сценку из детства. Но детей все-таки привозят на праздник, и нужно возвращаться в реальность – идти «обслуживать», «проводить мероприятие».

Как отмечает О.В. Журчева, «новая новая драма задалась целью не столько исследовать, сколько зафиксировать жизнь по частям, по крупицам, в её современном дискретном видении» [2, С.24]. Пьеса «Парк культуры им. Горького» яркое тому подтверждение, как и все творчество В. Леванова. Он насыщает пьесу реалиями современной ему жизни. Время 90-х годов для российского общества было чрезвычайно насыщено не только политическими и экономическими потрясениями, но и сложными процессами в духовной жизни. Это время расшатанных ценностей, потери нравственных ориентиров, утраты определённости. Такими «дезориентированными», не имеющими ни опоры во внешнем мире, ни стержня внутри себя, словно бы забытыми в заснеженном пространстве пустынного зимнего парка, предстают перед нами персонажи Леванова.

В самом начале разговор заходит о тех, кто управляет делами, имеет некий материальный достаток, кто может позволить себе очень многое в этой жизни – это шеф и его жена. Они не являются действующими лицами, но они существуют в том же мире и времени, в котором живут герои пьесы, только за пределами рабочей комнаты. Это люди, которые сумели уловить настоящее время, поэтому они не стоят на месте, а продолжают жить дальше.

Работники парка и служащие бюро «Досуг» составляют некое единое целое, противостоящее этому внешнему миру. Работники парка представляют собой тех, кто не смог понять то время, в котором оказался. Они потерялись в жизни, поэтому время летит мимо них – для кого-то быстро, для кого-то медленно; они помнят только те радости жизни, которые происходили с ними раньше, в прошлом. Настоящее безрадостно, потому что

жить настоящим они так и не научились. Они остались там, в прошлом (воспоминания первой любви, воспоминания о зайчике) и ищут причину своих неудач тоже в прошлом, не понимая, что она в них самих. Даже тот факт, что Юра постоянно меняет пластинку в проигрывателе, а пластинка его жизни и жизни других не меняется, говорит об этом.

Работники бюро «Досуг» – это герои, которые как будто бы просто живут своими заботами, живут в настоящем. Для Деда Мороза, Снегурочки, Баяниста Новый год – праздник, где можно заработать, а дальше все пойдёт своим чередом. Но и они тоже оказываются в этой комнате посреди заснеженного парка, потому что их прошлое тоже не отпускает. Их прагматизм иллюзорен, а на самом деле они такие же «потерянные» и потерявшиеся во времени и пространстве, как и другие. Свой конфликт с миром они осознают по-разному и в разной степени способны к саморефлексии. Но одно их всех объединяет: этот конфликт оказывается нерешаемым. Наиболее философичен Юра, которому принадлежат рассыпанные по тексту сентенции: «Мы болтаемся в невесомости ... в пустоте, без опоры»; «Все суета сует и томленье духа»; «Что делать?»; «Наша трагедия в том, что от животного состояния амёбы, с примитивными инстинктами... то есть быдла... мы, вроде бы...вроде бы, оторвались... А до интеллигенции настоящей...ещё не доросли...И не дорастём...» [1]. Закономерно, что «елка протеста» не получилась. Герои внутренне слабы, инертны и неспособны к протесту. А экзистенциальный конфликт неразрешим по определению.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Леванов В. Парк культуры им. Горького. URL: <http://new-text.narod.ru/orp/levanov/park.htm> [Дата обращения: 15.10.2016].

2. Новейшая драма XX – XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. – Самара: Изд-во «Универс групп», 2009. – 108 с.

МЕСТО КОНСТАНТИНА СТЕШИКА В РУССКОЯЗЫЧНОЙ НОВОЙ ДРАМЕ БЕЛОРУССИИ

Константин Леонидович Стешик – минский поэт и драматург. Он родился в 1979 году в Солигорске (Белоруссия), является автором прозаических, стихотворных и драматургических текстов, сценаристом.

Имеется несколько публикаций стихов, которые он начал писать в 15 лет, в белорусских газетах, в журнале «Першацвет» и альманахе «Современная Драматургия». Однако достаточно быстро молодой автор нашел себя в драматургии. В 2005 году он стал лауреатом Международной Премии «Евразия-2005» – занял второе место в номинации «Пьеса на свободную тему» с пьесой «Мужчина – Женщина – Пистолет», в том же году получил спец-приз на международном конкурсе, который проводил «Свободный Театр», с пьесой «Красная Шапочка». Он также участник драматургических конкурсов и фестивалей, среди которых – «Евразия», «Любимовка», «Новые пьесы из Европы» и прочие.

Стешиком написано 19 пьес, таких как «Яблоки» (2006), «Кратковременная» (2007), «Выкл» (2011), «Спички» (2015), «Грязнуля» (2016) и др.

В июле 2006 Стешик работал в лаборатории режиссуры и драматургии в Ясной Поляне. В том же году он стал одним из победителей фестиваля-конкурса молодой драматургии «Любимовка– 2006» с пьесой «Спасательные работы на берегу воображаемого моря».

Константин Стешик является также автором сценария к фильму «Диалоги» (режиссёр – Ирина Волкова, Москва), принимавшего участие в фестивале «Кинотавр» в 2013 году.

Театральный критик Павел Руднев так пишет о творчестве Стешика: «О чем пишет Стешик? О подвижках человеческого сознания, о драматургическом пути человеческой эмоции в диалоге с самой собой и решениях поменять свою жизнь кардинально, о любви мужчины и женщины, похожей на кровопролитную войну полов. Хороший диалогист, слушач, мучающаяся неспокойная натура, Костя Стешик описывает внутренние процессы человеческой психики, в ее современном состоянии – раздробленной, рваной, капризной, агонизирующей» (5).

Константин Стешик, являясь белорусским драматургом, пишет свои пьесы на русском языке, стремясь предложить читателю нечто более новое, чем «поэтика, развивающаяся в традициях горадиевой диады “пользы и развлечения”» (6, С.36). Он, сам даёт этому факту такое объяснение:

«Белорусского театра не существует. В основном это такой театр театрович, где все заточено на декорации, на театральность в худшем смысле слова. Остается постоянное пережевывание одного и того же: Чехов, Островский. Современное очень редко звучит. Есть попытки сделать современный белорусский театр, но все важные события с белорусскими драматургами происходят в России. Все наши мероприятия, постановки – это подтягивание штанишек: если старший брат одобрил, значит, можно.

В Белоруссии драматургов не воспринимают всерьез, несмотря ни на какие заслуги, премии, участия. Серьезные шаги в театральном направлении только тогда принимаются во внимание, когда подтверждаются в Москве или где-то еще»(7)

Исследователь Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская в своей статье «Современная русская и белорусская (русскоязычная) драматургия: аспекты взаимосвязей» делит представителей новейшей белорусской драмы на «старшее» и «младшее» поколение. К старшему она относит: Е.Попову, А.Делендика, С.Бартохову, Е.Таганова. Константина Стешика-исследователь причисляет к младшему поколению, к которому относятся также такие авторы, как А.Курейчик, Д.Балыко, Л.Баклага, П.Пряжко, Д. Богославский, С.Гиргель, Н.Рудковский, А.Щуцкий и др. Гончарова-Грабовская считает, что творчество «младших» драматургов Белоруссии по своей проблематике и поэтике близко русской «новой драме». Также она отмечает, что «как русских драматургов, так и белорусских (русскоязычных) объединяет стремление отразить социальные проблемы постсоветского общества в новых формах драматургического языка»(4).

Определение «новая драма» Белоруссии используется по аналогии с самарско-тольяттинской новой драмой, признанным лидером которой был Вадим Леванов, поскольку эта школа была одной из первых в русскоязычном пространстве, кто обратился к проблемам маленького человека на фоне индустриального города, к проблемам малых городов, провинций, взаимоотношениям поколений, наций на складывающемся фоне жизни.

Русскоязычная белорусская новая драма отличается большим проблемно-тематическим разнообразием. Среди наиболее значительных пьес, например, можно выделить социально-психологические драмы, затрагивающие проблему аморализма и деградации общества. В качестве примера можно привести пьесы «Белые зонтики» А.Щуцкого(2003), «Белый ангел с черными крыльями» Д.Балыко (2005). Органичной частью этого ряда является и пьеса К.Стешика «Мужчина – женщина – пистолет» (2004).

В 2003 году Андрей Щуцкий пишет свою пьесу «Белые зонтики» с подзаголовком «грустная комедия в двух действиях». Центральное место в сюжете занимают два главных героя – Ольга и Николай Кириллович. Их встреча произошла, как кажется читателю, по воле судьбы. Ольга подала объявление: *«Молодая, привлекательная женщина ищет себе пару для серьезных отношений. Материальное положение не интересует...»*(11), на которое и откликнулся Николай Кириллович. Этим двоим было одиноко в окружающем мире, поэтому они нашли друг друга. Каждый со своей жизненной историей, пытающийся забыть о прошлом. Их отношения кажутся зрителю невозможными и непонятными.

С развитием сюжета мы убеждаемся в своей правоте. Николай Кириллович оказывается героем реалити-шоу, популярного в западном обществе «зазеркалья». Через интермедальность Щуцкий иллюстрирует искусственность и театральность современного общества, в котором личную жизнь, все её частные и интимные подробности стараются выставить напоказ. При этом, разрешения на вторжение в частную жизнь Николая Кирилловича никто не получал, аргументируя свои действия полезностью проводимого эксперимента и будущим успехом для подопытного.

Встреча главных героев, с самого начала кажущаяся зрителю судьбоносной, оказывается подстроенной. Но Николай Кириллович способен защитить себя и свои чувства. Нам остаётся лишь догадываться, действительно ли герой является директором конкурентного канала.

Герои, встретив друг друга, смогли обрести своё счастье, но реальность оказалась жестокой по отношению к ним:

«Оленька, ты лучше выпусти меня отсюда, пожалуйста... пусть все закончится, я больше не могу... <...> они там смеялись все, вот псих кривляется, вот женщина, голая... Разве это смешно? <...> вот, они сейчас забрали тебя, опять откачали, у меня теперь нет никого, я опять один, стою тут, мерзну, они не знают, что такое любовь» (11).

Финал пьесы символичен: превращение главных героев в статую доказывает нерушимость их любви, которая по разным причинам не способна существовать в настоящем, но оказывается возможна в другом времени.

Пьеса Дианы Балыко «Белый ангел с черными крыльями» была поставлена множество раз и заслужила положительные оценки зрителей. Центральным в произведении становится судьба девушки, столкнувшейся с жестоким окружающим миром и оставшейся с ним один на один. Главная героиня – Нина, с символичной и в некоторой степени жестоко-

ироничной фамилией Вич, на протяжении всего действия пьесы думает, что у неё ВИЧ-положительный.

Судьба Нины начинает быстро разрушаться после роковой новости, но никто из героев пьесы об этом даже не подозревает. Девушке приходится не только мириться со страшным диагнозом, но и противостоять окружающим в лице родной матери, отчима, сестры и бабушки. Никому из членов семьи Нина оказывается не нужна, из-за этого она чувствует свою незащищенность, постоянный страх и напряжение. Самые близкие и родные люди начинают отталкивать девушку. А бывший жених Пашка, не сумевший забыть измены, ведет себя как эгоист-собственник.

Семейные проблемы, конфликты на работе, невозможность поделиться с кем-нибудь своей трагедией приводят к тому, что Нина чувствует себя совершенно одинокой:

«Бабушка: Ой, детка, какая ты, в сущности, еще маленькая и счастливая. Небось, знаешь, где ключик от счастья лежит?»

Нина: Небось... Только когда я нахожу ключ от счастья, кто-то меняет все замки»(1).

Сюжетным поворотом становится новость о том, что диагноз девушки оказался неверным и для неё ещё есть надежда. Но доктор не успевает сообщить её Нине, и та убивает себя, выпив таблетки. Несмотря на всю свою трагичность финал пьесы оставляет у зрителя ощущение некоего просветления. Умирая, героиня видит сон, в котором она находится в кругу семьи и наконец-то чувствует себя по-настоящему счастливой.

Гончарова-Грабовская отмечает, что в данной пьесе утверждается тип «героя-жертвы», не сумевшего найти своё место в окружающем мире (3).

Схожей по проблематике оказывается пьеса Константина Стешика «Мужчина-женщина-пистолет». В ней автор сталкивает двух героев, когда-то любивших друг друга, но сейчас ставших чужими. Отчаяние, разочарование в жизни приводят к тому, что герой осознаёт полную безнадёжность и невозможность каких-то перемен. Мужчина сравнивает свою жизнь с кино и понимает, что фильм этот не был и уже не будет хоть сколько-нибудь хорошим.

Герой так и не почувствовал радости от своего существования, именно поэтому он и решился на разговор с женщиной, думая, что она сможет подарить ему кусочек мнимого счастья:

«Я просто прошу тебя немножко мне помочь!.. симулировать хоть как-нибудь кусочек настоящего счастья... хоть на чуточку... оказаться за дверь... пусть и не на самом деле... но просто поверить...» (9).

Мужчина осознает свое одиночество и незащищенность. Он запутался

в происходящем и решил, что единственным спасением для него может быть смерть. Но автор не ставит на этом точку, и в финальной сцене мы видим, как женщина разговаривает по телефону, и понимаем, что ее кино продолжается. У героини есть смысл жизни, складывающийся из повседневных забот. Для мужчины же при любом исходе не оказалось бы места в её жизни. Можно приводить и другие примеры пьес белорусских авторов, в которых раскрывается тема одиночества. Драматургам важно показать героя, пытающегося понять себя, найти место в окружающем его мире. Персонажи рассмотренных пьес осознают свою ненужность, неспособность вписаться не только в общество людей, но и в пространственные и временные рамки. Судьба героев оказывается трагической, и единственным выходом для них становится смерть.

Еще одна актуальная тема современной белорусской драмы – взаимоотношения поколений. Так, Константин Стешик в 2005 году пишет пьесу «Кратковременная». Это произведение, небольшое по объему, почти не содержит действия, оно создано по мотивам фотодневника Филиппа Толедано «Дни с моим отцом». Фотопортреты, однако, в тексте не представлены, а являются источником вдохновения для автора и способствуют эмоциональному «включению» читателя в атмосферу происходящего. Зрителю представлен диалог сына с отцом. Отец лишен из-за своей болезни половины воспоминаний и иногда, кажется, теряет связь с реальностью. Пьеса – диалог героев, выматывающий, бесконечный, в котором читатель будто становится участником нескончаемого спора.

Стешик в своей пьесе показывает, в силу каких обстоятельств возникла кажущаяся непреодолимой пропасть непонимания между отцом и сыном, как непроницаем для Марка мир его родителей.

Виктора – старшего героя пьесы «Кратковременная» – трудно не назвать маразматиком, ведь болезнь буквально стирает для него границы реальности, что сводит с ума его сына Марка. Тяжелый разговор между героями, происходящий после возвращения с похорон матери, вынуждает зрителя им сочувствовать. Марка охватывает ужас от осознания того, что он не знает, как помочь отцу справиться с его болезнью. Мужчина боится не справиться с ролью, которая была возложена на него волей судьбы. Забота о близком человеке, постоянная необходимость оберегать отца от самого себя – всё это приводит к тому, что иногда Марка охватывает чувство ненависти и отчаяния. Уход за престарелым, больным отцом становится для героя испытанием, которое он постепенно старается преодолеть. Жизнь со всеми её сложностями неизменно проходит, а отец и сын постепенно меняются ролями:

«Отец. А как же я теперь?..

Марк. Ты-то как обычно. Вот как я – это вопрос.

Отец. А что с тобой? Что случилось?

Марк. Со мной случился ты, папа.

Отец. Марк, ну зачем ты так говоришь?

Марк. Потому что так и есть. Сначала, давно, я был у тебя, а теперь – ты у меня. Как будто бы сын» (8).

Но автор устанавливает хрупкое единство: благодаря взаимной поддержке герои не остаются наедине со своими страхами.

Константину Стешику важно показать, что память и старость – катализаторы общественной морали. Через отношение к старикам характеризуются зрелые герои, составляющие «костяк» социума. Столкновение поколений становится для молодых своего рода путем к самим себе, к нравственным ценностям, к семье и долгу.

В 2011 драматург Дмитрий Богославский пишет пьесу «А если завтра нет?», в которой тема «отцов и детей» рассмотрена иначе, чем у Стешика. Автор демонстрирует разрыв родственных связей между родителями и их сыном. Подросток Антон остаётся один со своим парализованным дедом, в то время как его родители всё время находятся в разъездах и на сына особого внимания не обращают, ограничиваясь телефонными звонками и откупаясь подарками. Мальчик чувствует себя одиноким и никому ненужным, на него давит ответственность за деда, и вот наступает момент, когда Антон не выдерживает и в порыве решается на необдуманный поступок, желая распрощаться с жизнью. Но судьба сталкивает подростка с дворником Василием, который и становится для мальчика главным помощником, утешителем и другом. Несмотря на значительную разницу в возрасте, Антон чувствует себя равным Василию. Так, чужой человек, всего за несколько дней сумел добиться доверия подростка и в некоторой степени заменить ему отца.

Богославский задаётся вопросом, кто же несёт ответственность за детей и как ребёнку выжить без помощи близких.

В финале Антон при помощи Василия сумел осознать значимость жизни, каждого прожитого дня: *«АНТОН. А что если «Завтра»... нет? Что если «Завтра» для нас... нет?.. Кому оно будет нужно это «Завтра», кто его увидит?.. «Завтра» проигрывает «Сегодня». У «Сегодня» есть я... у меня есть сегодня, а завтра... завтра может и не быть!» (2).*

Несмотря на трагическую смерть дворника, жизнь Антона продолжается. У него ещё есть дедушка и планы, которые обязательно нужно реализовать, поэтому мальчик и не позволяет себе опускать руки.

Ещё один тематический блок, который можно выделить в произведениях белорусских драматургов – это проблема человека, находящегося в ежедневном аду бытовой жизни.

Говоря о жанровой специфике пьес белорусских русскоязычных драматургов важно отметить популярность такого жанра, как монодрама, в которой все роли играет сам протагонист. В качестве примеров можно привести пьесы К.Стешика «Яблоки» (2006), П.Пряжко «Три дня в аду» (2012).

На первый взгляд кажется, что в монопьесе Стешика присутствуют два героя, ведущих диалог. Каждый из них, перебивая друг друга и не давая договорить, пытается поделиться своей историей о людях с психическими заболеваниями. В финале зритель узнаёт, что герой-повествователь сам является пациентом одной из клиник и, более того, можно предположить, что он сам – герой одного из своих рассказов.

В пьесе автор затрагивает проблему человека, «сломанного» окружающим миром:

«но их легко, в принципе, перестать бояться. просто надо поближе познакомиться. не обязательно дружить с ними постоянно, всё время, всю жизнь свою. надо только узнать поближе, понять, что ничего такого, чересчур запредельного, в них нет. просто больные, поломанные люди...»(10).

Через призму рассказанных историй зритель видит бытовые реалии, со стороны наблюдая за происходящим и при этом понимая, что люди, о которых рассказывает герой, не просто больны, но будто мертвы изнутри: *«из них как будто украл кто-то вот то самое, что мы «человеком» привыкли называть»* (10). Нам остаётся лишь догадываться, что способно довести человека до такого состояния.

Диалог, а позже и спор, который герой-рассказчик ведёт сам с собой, лишь подтверждает его нестабильное состояние. Автобиография героя, строящаяся на наблюдении за психически нестабильными людьми, драматические и трагические впечатления от происходящего и постепенная потеря душевного равновесия – вот, что составляет главную основу монодрамы «Яблоки».

В монопьесе Константина Стешика представлен душевный ад героя-рассказчика. Павел Пряжко поставил перед собой задачу показать бытовую ад, окружающий человека, и в 2012 году создал свою монодраму «Три дня в аду». Автор напрямую указывает, что действие происходит в 2012 году в Минске, подчеркивая реальность происходящих событий.

Герой-повествователь рассказывает о трёх днях: пятнице, субботе и воскресении, составляющих художественное время пьесы. Все происходящие события связаны с реальными местами, находящимися в городе Минск, а также с маршрутами общественного транспорта, напрямую названными автором.

В пьесе прописаны три действия, но никаких событий не происходит. Герой-повествователь рассказывает нам о неких людях, живущих в Минске, едущих по своим делам, покупающих продукты и на всём старающихся сэкономить. Жизнью такое очень трудно назвать, скорее зритель наблюдает за существованием героев.

Особое место в пьесе занимает герой Дима, о чьей жизни прежде всего повествует герой-рассказчик. Он всем доволен, несмотря на то, что живёт в аду. Главной радостью для него становится покупка нового телефона. Всеупомянутые в пьесе люди внешне похожи друг на друга, думают об одних и тех же проблемах, радуются незначительным мелочам. При этом, во время чтения зритель начинает думать о том, как же хорошо, что он не такой, как они.

Павел Пряжко через ежедневную рутину обычных людей попытался показать, что каждый из нас делает свой выбор, от которого зависит, окажемся ли мы в своём личном аду или нет. Вся обстановка в пьесе дана сверхреалистично, и из-за этого нам кажется, что мы попадаем в эту шокирующую действительность. Именно так передается главная идея произведения.

Таким образом, жанр монодрамы позволяет драматургам вести откровенный разговор со зрителем, делясь своими мыслями по волнующей их проблеме. Именно поэтому среди белорусских драматургов этот жанр оказался достаточно популярным, позволив включать в монологическую структуру диалоги персонажей, их автобиографии, рассказы о драматических событиях.

Проблемно-тематический пласт белорусской русскоязычной новой драмы достаточно обширен. Важно отметить, что драматургами рассмотрены проблемы, прежде всего затрагивающие жизнь простого человека. При этом авторы обращаются к различным жанровым формам.

Как видим, пьесы Константина Стешика органично выписываются в ряд пьес других белорусских русскоязычных драматургов младшего поколения. Отражая в своем творчестве различные проблемы современной жизни, Стешик пытается передать тревогу и боль за судьбу каждого человека. Проблемно-тематическое и жанровое разнообразие его пьес в полной мере позволяет решить эту задачу.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Балько Д.В. Белый ангел с чёрными крыльями. – 2005. URL:<http://pesy-tekst.ru/belyj-angel-s-chyornymi-krylyami/> [Дата обращения: 28.11.2016].
2. Богославский Д.Н. А если завтра нет? – 2011. URL:<http://www.proza.ru/2011/05/20/417> [Дата обращения: 28.11.2016].
3. Гончарова-Грабовская С.Я. Жанровая парадигма современной русскоязычной драматургии Белоруссии // Мировой литературный процесс: автор-жанр-стиль. – Брест: Альтернатива, 2009. – С. 23-27.
4. Гончарова-Грабовская С.Я. Современная русская и белорусская (русскоязычная) драматургия: аспекты взаимосвязей. – Минск: Белорус. гос. ун-т, 2012. – С. 83-88.
5. Руднев. П.А. URL: http://steshik-drama.narod.ru/Rudnev_o_Steshike.html [Дата обращения: 28.11.2016].
6. Сейбель Н.Э. Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера // Литература и театр: модели взаимодействия. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2013. – 221 с.
7. Стешик К.Л. URL: <http://lubimovka.ru/blog/313-ya-formalist> [Дата обращения: 28.11. 2016].
8. Стешик. К.Л. Кратковременная. – 2008. URL: <http://www.netslova.ru/steshik/kratkovrem.html> [Дата обращения: 28.11.2016].
9. Стешик. К.Л. Мужчина – Женщина – Пистолет. – 2004. URL: <http://steshik-drama.narod.ru/drams/man-woman-gun-play.html> [Дата обращения: 28.11.2016].
10. Стешик. К.Л. Яблоки. – 2006. URL: <http://steshik-drama.narod.ru/drams/yabloki-play.html> [Дата обращения: 28.11.2016].
11. Щуцкий. А. Белые зонтики. – 2003. URL: https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fwww.theatre-library.ru%2Ffiles%2Fshch%2Fshchuckiy_andrey%2Fshchuckiy_andrey_1.doc&name=shchuckiy_andrey_1.doc&lang=ru&c=584160b9af3e [Дата обращения: 28.11.16].

Д. С. Жаркова (Челябинск)

ПРОЗАИЧЕСКИЙ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ВАРИАНТЫ АВТОБИОГРАФИИ АЛЭН ПОЛЬЦ: СПЕЦИФИКА ЖАНРА

В литературе немало текстов, в которых рассказана история человека, противостоящего напору страшных событий не ради абстрактной идеи или гордыни, а для того, чтобы выжить и не сделаться подлым. Биография, ставшая параболой мировой истории, сопротивление, показывающее, как человек сохраняет гуманистические ценности в антигуманной ситуации, составляет большую часть прозаических и драматических про-

изведений о Второй мировой войне, среди которых можно назвать «Ирландский дневник» Г. Белля, «Юность» В. Кеппена, «Луковица памяти» Г. Грасса. Они показывают, как в человеке просыпается самосознание, как он начинает сопротивляться обстоятельствам бесчеловечной войны, как преодолевает ошибки и заблуждения. Так построена и пьеса А. Польш «Женщина и фронт».

Алэн Польш (1922-2007) большую часть жизни проработала в детской поликлинике с тяжелобольными и умирающими детьми. Создатель и организатор венгерского фонда «Хоспис», была его бессменным председателем. Она – танатолог с мировым именем, автор множества научных статей, трудов и книг по проблемам старости, подготовки к концу жизни и достойной встречи со смертью.

В 1991 году Алэн Польш дебютировала в художественной литературе, и её первая книга «Женщина и фронт» сразу же принесла ей славу на родине и за рубежом, была переведена на многие языки, в том числе на русский. О существовании автобиографического текста Алэн Польш российские читатели узнали в 2004 году. Он был напечатан в журнале «Нева». Публикация состоялась благодаря стараниям русского писателя и публициста Александра Мелихова. Он же написал предисловие, в котором говорит, что до «Невы» обил не один издательский порог. Печатать отказывались по цензурным соображениям.

Публицист был лично знаком с писательницей. По его словам, её больше всего беспокоило, не оскорбит ли русского читателя описание надругательств, учиненных когда-то над нею нашими соотечественниками. Она повторяла, что венгры в России наверняка вели себя не лучше, и что немцев она боялась больше, чем русских: если немцы пообещают расстрелять, значит, точно расстреляют, а русские вполне могут вместо этого и накормить, эти одичавшие дети, презиравшие страх и боль, увы, не только свою [1].

Алэн Польш рассказывает о своей жизни с предельной простотой. Сама Алэн – известный в Венгрии психолог – сетовала, что в нынешней погоне за деньгами люди забывают обо всем, что могло бы их поддержать перед лицом смерти, и в своих текстах ищет те точки опоры, которые помогли бы человеку в самые ответственные моменты жизни.

Существует два варианта текста автобиографии писательницы: прозаический и драматургический, которые имеют, в силу специфики своего жанра, ряд сходств и отличий. Попытаемся их выявить.

Тексты автобиографии Алэн Польш предлагают такой разговор о войне, сила и жесткость аргументации которых может быть сравнима с

пронзительной прозой В. Астафьева («Прокляты и убиты»), где он рисует подлинное лицо войны – кровь, страдания, смерть.

В основу сюжетов положены воспоминания А. Польца, пережившей в возрасте восемнадцати лет военные будни, полные насилия и страха, во время освобождения Венгрии советскими войсками в ходе Будапештской наступательной операции.

Оба текста – это ретроспективный рассказ от первого лица. Но пьеса, в отличие от прозаического варианта, имеет диалогическое строение. Она представляет собой диалог молодой героини, проживающей историю войны «в реальном времени», и её старшего «я», наблюдающего этот процесс с высоты опыта и знаний. Чтобы изложить всё максимально достоверно и точно, недостаточно воспоминаний из перспективы прожитых лет. Необходим момент прямого погружения, возвращения к тем событиям и взгляд на прошлое глазами того же прошлого, то есть параллель нужна для прослеживания динамики изменения взглядов на произошедшие события в жизни героини.

В пьесе два «действующих лица» и два голоса⁷. А. Польш решает «переходы» между возрастами при помощи сценического реквизита, который составляют три предмета мебели: удобное кресло, увешанная одеждой вращающаяся вешалка с шестью ответвлениями и сработанная в том же стиле скамья-сундук на два сиденья, с подлокотниками и спинкой. Переодевание как мотив служит для прямого отражения происходящих событий с героиней пьесы.

Во-первых, реквизит показывает смену социального статуса, положения, общественной роли героини:

Замужество: «В это время сзади – тихо, неприметно – появляется Молодая Женщина и останавливается у скамьи. На ней белое подвенечное платье, веночек, фата. Она негромко начинает говорить» [2, С.166].

Устройство на работу: «Во время разговора встает, подходит к вешалке, облачается в белый сестринский халат; он полностью закрывает ту одежду, что на ней была. Даже повязывает косынку» [2, С.182] и последующее увольнение: «Молодая женщина медленно, нерешительно снимает халат и косынку, снова вешает их на вешалку» [2, С.184].

⁷ В постановке режиссера Малого драматического театра Натальи Колотовой повествование от первого лица распределено на пять актерских разновозрастных фактур, на пять голосов. Таким образом, зритель имеет возможность следить не только за событиями, но и за становлением личности. Пять разных актрис создают одновременно и собирательный и индивидуальный портрет женщины, которая после войны смогла остаться не только душевно здоровой, но и окрепшей духовно.

Бедность, жизненную неустроенность: «Пожилая подходит к вешалке, чтобы подобрать одежду для Молодой. Их выбор падает на неприемные, поношенные, даже не всегда опрятные вещи: гарусный платок, меховую безрукавку, длинную юбку, фартук, сапоги, которые до сих пор валились под вешалкой» [2, С.201].

Во-вторых, реквизит обозначает этапы взросления (превращение девушки в женщину): «Меж тем Молодая Женщина постепенно высвобождается из свадебного платья. В нижнем белье она остается лишь до тех пор, пока не облачается в легкое цветастое платье длиной до середины икр. Надевает и подходящую к нему шляпу с широкими полями» [2, С.170].

В-третьих, он знаменует возвращение в родной дом, постепенное восстановление прежней спокойной жизни: «Молодая Женщина встает и робко, неуверенно начинает освобождаться от навьюченного на нее тряпья. Пожилая подходит к вешалке, чтобы подобрать ей одежду. Берет длинный халат, помогает Молодой облачиться в него. Молодая Женщина медленно раздевается вплоть до белья, процедура переодевания длится довольно долго. Снимаемая одежда сбрасывается прямо на пол». «Молодая снова переодевается. На сей раз халат сменяется последним комплектом одежды с вешалки. Наряд этот не является точной копией того, во что облачена Пожилая, и скорее приличествует женщине помоложе, однако он примерно того же типа» [2, С.201].

Наконец, выражает желание и старание избавиться от прошлого навсегда: «Тем временем поднимает крышку сундука и не спеша подбирает разбросанную на полу одежду, снимает с вешалки остальное, разглядывая каждую вещь, затем бережно укладывает все в сундук. Захлопывает крышку, проверяет, плотно ли закрыто» [2, С.210].

И в том и в другом варианте текста жизненный опыт героини связан с насилием и его преодолением. Насилие – ключевое слово произведения. Оно происходит на фоне расстрелов, голода, холода и бесконечного унижения. Отношение героини к солдатам одинаково и в том и в другом тексте. Советские солдаты, удовлетворяя свои физиологические потребности, насилуют постоянно, поодиночке и массово: «К рассвету я поняла, как ломается позвоночник. Тебе запрокидывают ноги на плечи и входят, стоя на коленях. Если делать это чересчур энергично, у женщины не выдерживает позвоночник. Его ломают не намеренно, а в порыве необузданного насилия. Свернутую улиткой женщину катают на позвонках взад-вперед, на одних и тех же нескольких позвонках и даже не замечают, что они треснули. Спина превратилась в сплошную рану, сорочка, платье

намертво присохли к кровавому месиву» [2, С.192]. «В памяти осталась картина: вокруг меня сидят на корточках восемь-десять русских солдат, и каждый по очереди ложится на меня. Они установили норму – сколько минут на каждого. Смотрели на наручные часы, то и дело зажигали спички, у одного даже была зажигалка – следили за временем. Поторапливали друг друга» [3].

Рассматриваемые тексты имеют существенные отличия в построении любовной линии. В пьесе героиня замужем за Яношем, который постоянно ей изменяет. В рассказе герои испытывают друг к другу взаимные чувства, проявляют заботу и поддержку. В первом случае факт измены накладывает особый отпечаток на эмоциональный фон текста в целом. Так буря эмоций настигает героиню в тот момент, когда она узнает про измену Яноша и свое заражение от него венерической болезнью: «Янош, я ничуть не сержусь на тебя, но Христом-богом заклинаю, скажи правду! Ты подцепил эту гадость от другой?» [2, С.170], а также в минуты разлуки с ним в ходе военных действий: «Нет-нет, я этого не допущу!.. С трудом удерживаюсь, чтобы не повиснуть на шее у Яноша, не вцепиться в него. Внутри каждая клеточка дрожит от страха, но внешне ничего не заметно» [2, С.185].

В пьесе Молодая и Пожилая женщины по-разному относятся к факту изнасилования. Ни одна из героинь не желает приступать к воспроизведению этого эпизода. Молодая женщина выражает собой сплошной протест и враждебность. Пожилая же стесняется произошедшего, ведет себя проще, более сдержанно и сухо, пытаясь сгладить углы. Обе они с огромным сочувствием относятся к Мамушке. В прозаическом же варианте героиня более свободна в выражении своих чувств и эмоций, её повествование отличается простотой, сухостью, даже некая отчужденность: «Никто не произнес ни звука – ни они, ни я; мы боролись молча. Меня оттащили в кухню и там так хватили об пол. Голова моя ударилась об угол мусорного ящика. Он был из твердого дерева, как и полагается в жилище декана. На этом я потеряла сознание» [2, С.187].

Физиологичность описания становится важной чертой текстов А.Польца. В рассказе она связана с описаниями фактов насилия, которые совершали русские солдаты: «Русский офицер тем временем зажег спичку, сначала потрогал пальцем мои глаза – открыты ли. Убедившись в этом, приступил к делу. Было немного больно. Большого удовлетворения я, должно быть, ему не доставила» [3]. В пьесе же данная черта проявляется в описании отношений героини со своим мужем: «В близости я никогда ему не отказываю. Если ничего не чувствую при этом – лад-

но, остаюсь бесстрашной. Но если да... Я страшусь отдаться объятию, потому что потом лежишь с напряженными до предела нервами, в висках пульсирует прилившая к голове кровь, сердцебиение не утихает, а он поворачивается к стене и – спать. Я пошевелиться боюсь: как бы не потревожить его, а то рассердится...» [2, С.176]. Приведенный пример свидетельствует о том, что героиня не была счастлива в браке с мужем Яношем. Его поступки, холодность, измены, полное безразличие к ней говорят сами за себя – он её никогда не любил. Получается, что насилие и вечный страх она испытывала не только от русских солдат, но и в своем браке от собственного мужа. Вот только осознание этого пришло к ней намного позже. После окончания войны она все-таки обретает любовь в лице Миклоша. Эта любовь была искренней, настоящей, счастливой. Во втором муже героиня нашла заботу, понимание и поддержку, а самое главное – с ним она не испытывала чувство страха.

Речь героини прозаического варианта отличается особой описательностью, она насыщена пояснениями. Развернутость мысли свидетельствует об искренности, желании не упустить важные детали пережитого: «Но затем я выхожу из храма, думаю, это на меня толпа так действует, очень уж я стала чувствительная да нервная, в конечном счёте ведь все мы этого ждем: скорей бы уж прошел фронт и кончилась война» [3]. В пьесе же мы прослеживаем обрывистость фраз, динамичность речи: «Пришли немцы. Однажды утром ворвались к нам. Пришлось спешно перебираться в дом лесника. Народу набилось много» [2, С.171].

В драматургическом варианте речь героини имеет яркую эмоциональную окраску: «Зачем он женился на мне, если не любил? А если любил, отчего эта любовь была такой странной?» [2, С.181]. «Когда ему последний раз доводилось спать в настоящей постели? И сколько раз в жизни довелось еще?» [2, с.174]. Эти вопросы демонстрируют читателю душевные терзания, муки героини по поводу отношений к ней Яноша. Она глубоко переживает чувство своей ненужности, отвергнутости, не понимает причину той холодности, которую проявляет к ней её муж.

На протяжении чтения текстов задаешься вопросом: откуда у юной девушки нашлись силы все пережить, а у взрослой женщины – написать? Написать спокойно, без пафоса. Можно предположить, что спасению героини послужила неутраченная вера. При всем творившемся хаосе были и малые проблески человеческого, некоей гуманности, которые остались в памяти: «Таковы эти русские: одной рукой били, другой гладили. Иной раз доходило до рукопашной: один лез насильничать, другой защищал, один норовил измордовать, другой излечивал, один отбирал, другой да-

вал»; «Русский солдат сжалился надо мной и вывел из горящего дома. Я позвала Мамушку, и солдат не возразил, позволил взять ее с собой» [2, С.194].

Финальные сцены анализируемых нами текстов имеют существенные различия. Заключительная часть рассказа имеет нейтральный характер. Героиня беседует с окружающими её людьми на темы, которые носят бытовой характер: «А представляешь, у нас в подвале даже вши были», – сказала мама. «У нас тоже», – сказала я. «Но у тебя-то не завелись?» – спросила мама. «Завелись», – ответила я. «У вас головные вши были?» – спросила мама. «Всякие», – ответила я» [3]. Боясь причинить боль сердцу матери своим тяжелым прошлым, в попытке обойти тему насилия, она говорит, что её забирали ухаживать за больными людьми. На этом повествование обрывается.

Финал пьесы предстает в ином ключе. После пережитых потрясений героиня возвращается в свой родной разрушенный Будапешт. Она встречается с матерью в чудом уцелевшей квартире. Помимо нее там присутствуют и другие люди – те, кому некуда больше идти. Её расспрашивают о войне, о том, что ей пришлось пережить. Она абсолютно непринужденно рассказывает о постоянном насилии, нестерпимом голоде, холоде, грязи, болезнях и вечном страхе. Рефреном раздается фраза «я продолжала есть». Кто-то с легкостью и шутивым тоном спрашивал, сколько именно было насильников.

Данные вопросы порождают мысль об еще одной злободневной проблеме общества – безразличие к чужим бедам, отстраненность. Пьеса Алэн Польц – это призыв к необходимости проявления по отношению друг к другу таких элементарных качеств, как сочувствие, сострадание, сопереживание, взаимопомощь.

Таким образом, проанализировав прозаический и драматургический вариант автобиографии А. Польц, мы можем выделить в них ряд сходств и отличий. Рассмотренные особенности помогают понять специфику жанра. Оба текста – это ретроспективный рассказ от первого лица. Но пьеса, в отличие от прозаического варианта, имеет диалогическое строение. И в том и в другом варианте жизненный опыт героини связан с насилием и его преодолением. Насилие является ключевым словом в обоих произведениях.

Анализируемые тексты имеют существенные отличия в построении любовной линии. Драматизм положения героини пьесы подчеркивает то, что она испытывает постоянное унижение не только со стороны солдат, но и от собственного мужа.

В прозаическом варианте героиня более свободна в выражении своих чувств и эмоций. Приём умолчания, важный для пьесы, заменяет простота, сухость, даже отчужденность повествования.

Повествование в рассказе отличается особой описательностью, насыщенностью пояснениями. Развернутость мысли свидетельствует об искренности, желании не упустить важные детали пережитого. В пьесе мы, напротив, прослеживаем обрывистость фраз, динамичность речи, её экспрессивность, яркую эмоциональную окраску, что проявляется в обильном использовании восклицательных и вопросительных предложений.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Мелихов А. Женщина и фронт. Предисловие. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2004/2/po9-pr.html> [Дата обращения: 27.08.2016].
2. Польц А. Женщина и фронт // Казематы. Современная венгерская драматургия: в 2 кн. Кн. 2. – М.: Три квадрата, 2009. С. 163-210.
3. Польц А. Женщина и фронт. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/45784/Pol%27c_-_Zhenshchina_i_voiina.html [Дата обращения: 29.08.2016].

А.С. Фролова (Нижегород)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ В ДРАМАТУРГИИ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ «ЭПИЧЕСКОГО» И «ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО» ТЕАТРОВ

Хайнер Мюллер (нем. Reimund Heiner Müller 1925-1995) – немецкий драматург, режиссёр, эссеист, поэт, крупнейшая фигура немецкого театра после Бертольта Брехта.

За сорок лет непрерывной творческой деятельности Хайнера Мюллера произошла определённая эволюция как в мировоззрении драматурга, так и в характере его драм, и в выбираемом автором материале. Исследователи, в том числе Н.Э. Сейбель, выделяют четыре «магистральных потока» в творчестве драматурга: пьесы на материале немецкой истории XX века, исторические пьесы, пьесы на сюжеты значительных писателей прошлого и пьесы на мифологические сюжеты [5, С. 83].

Обращение к античности в творчестве Хайнера Мюллера начинается с 60-х годов: «Филоктет» («Philoktet», 1958–1964), «Геракл 5» («Herakles 5», 1966), «Софокл / Эдип-тиран» («Sophokles / Ödipus Tyrann», 1967) «Прометей» («Prometheus», 1968), «Гораций» («Der Horatier», 1968); но

не ограничивается хронологическими рамками одного периода. Пьесы значительно различаются по форме, по количеству изменений, внесённых в протосюжет мифа, по философскому наполнению. Пьесы на мифологический сюжет воспринимались современниками драматурга как скрытая, притчевая, замаскированная реакция на действительность, а также её аллегорическая интерпретация. В 1965 году на пленуме ЦК СЕПГ пьесы Х.Мюллера и П.Хакса были названы поклёпом на социалистическую действительность. В современном немецком и отечественном театроведении (Frank Raddatz «Dämonen unterm Roten Stern: zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müller» [8], В.Ф. Колязин «Меж двух миров: рождение духа свободы» [см. 2, С.7-30]) они по-прежнему трактуются в политическом контексте (анализ строительства социализма в Восточной Германии, реакция на диктаторские режимы в ГДР и Советской России, на объединение Восточной и Западной Германии), но мало значения уделяется мифу как универсальной модели, которая даёт возможность «познать тип и суть человеческой природы и определить предназначение человеческой жизни» [6, С. 23].

В центре творчества Хайнера Мюллера находится осмысление трагизма истории Германии XX века и всемирной истории, общий путь развития цивилизации и связанные с этим изменения социально-духовных устоев общества, а также следующий круг проблем: механизмы возникновения насилия, политического и социального, «диктат машин» над свободным волеизъявлением личности, другие формы несвободы, универсальный конфликт власти и человека, власти и интеллигенции. Таким образом, Мюллера интересует весь процесс движения истории. Изображение исторического – это один из эстетических принципов «эпического театра» Б.Брехта. Хайнер Мюллер сам считал себя преемником Брехта: «Я начал там, где закончил Брехт» [4, С. 202].

Исследователи творчества Х. Мюллера, в том числе Е.Н.Шевченко, неоднократно подчеркивают его так называемый «исторический пессимизм», в совокупности объединивший в себе «скепсис по отношению к истории и прогрессу, критику идей как таковых и идеологии в целом, мысль о перерождении истории человечества в историю манипуляций, осуществляемых дельцами, о бессмысленности сопротивления и неизбежности поражения личности в борьбе с властью» [7, С. 39].

Архетип античности не препятствует подобному осмыслению истории. Так, в драме «Филоклет» 1964 года данный подход к истории проявляется наиболее цельно. Перерабатывая одноимённую пьесу Софокла, драматург изменяет сюжет в финале (Неоптолем убивает Филоклета,

спасая жизнь Одиссею), таким образом, смещая акценты и представляя взаимоотношения Одиссея, Филоклетета и Неоптолема как универсальную вневременную модель взаимоотношений «Человек – власть – толпа» (система образов пьесы составляет данный «треугольник»). По поводу распределения ролей в своих пьесах Хайнер Мюллер писал: «В истории есть три фундаментальных роли: роль хитрого, прагматичного государственного мужа, роль невинного убийцы и роль жертвы, являющейся частью истории и выполняющей в ней свою функцию» [8, С.130].

Конфликт у Софокла лежит в морально-нравственной плоскости, так как заключён между нравственным долгом и практическими, субъективными целями поведения человека. Конфликт мюллеровской драмы приобретает конкретно – историческое звучание, с одной стороны, а с другой стороны – общефилософское (бессилие человека перед системой, властью, механически разрушающей всё живое и духовное). Такое переосмысление мифа трагично по своей сути. Неоптолем пытается сопротивляться диктатуре Одиссея, но всё бессмысленно. Фиксируется неизменность такой основы человеческой жизни, как победа (моральная, политическая) обладающего властью в различные эпохи. История представлена с точки зрения «повторяемости» (непрерывное воспроизведение в истории архетипов), как история вне времени.

В связи с этим в пьесах Мюллера происходит «деконструкция» античного героя, развенчивание его «героичности». Х. Мюллер лишает античного героя возвышенного трагизма, наделяет его чертами современного человека. Так, в пьесе «Геракл 5» Геракл – не больше, чем жертва власти богов, совершающий непосильный для себя подвиг. Геракл предстаёт перед толпой, как «голый человек», он – жертва системы тоталитарного государства.

Таким образом, историческая ситуация интересует драматурга с точки зрения её «архитипичности». Более того, Х. Мюллер признаётся, что его интерес к «повторению одного и того же» связан с желанием бунтаря «взорвать непрерывный ход событий» [8, С.131].

Подобная цель чётко связана с театром «массового воздействия», театром политической направленности – «эпическим театром» Бертольта Брехта, противопоставленного по своему назначению традиционному, «аристотелевскому» театру. С точки зрения Брехта, необходимо сформировать у зрителя критическую позицию по отношению к происходящему на сцене. Театр должен стремиться не просто объяснить мир, а изменить его. Это стало возможным благодаря эффекту «очуждения» (*Verfremdungseffekt*, V-Effekt). Необходимо «вывернуть исходный мате-

риал наизнанку и свести к заложенной в нём материалистической сущности» [3, С.202]. Содержание Библии, Ветхого и Нового завета воспринимается Брехтом как совокупность захватывающих сюжетов, наполненных вечными, неразрешимыми конфликтами (любовные драмы, борьба между отцами и детьми). Так впоследствии мифологические сюжеты использует Хайнер Мюллер, реализуя заложенный в них изначальный потенциал.

Принципиально важна установка эпического театра на рассказывание события с заранее известным концом, а не на показ и интригу. Брехт отрицает возможность абстрактного нравственного самосовершенствования человека и следующего за ним катарсиса вне конкретной социально-политической ситуации. Этический тезис экспрессионистов «человек добр» не может быть реализован в волчьем обществе. Однако человек мог бы стать другим, если изменить обстоятельства.

Интерпретируя миф, Хайнер Мюллер выделяет новые мотивы поведения людей, возникающие в эпоху антигуманного, машинизированного XX века, в эпоху подавления личной воли, тотального контроля со стороны высшего авторитета. Трагедии Хайнера Мюллера также социально мотивированы. Так, в «Медее» появляется тема социального неравенства мужчины и женщины: Медea выступает против сексуальной, социальной эксплуатации, поэтому у мюллеровской Медеи нет столь ярко выраженного внутреннего конфликта, а одна из мотиваций Геракла в пьесе «Геракл-5» – всё-таки совершить непосильный «подвиг» – это материальная выгода согласно тезису «число волов равно числу трудов», что с экономической точки зрения объясняется как «наёмный труд». Новая мотивировка поступков ещё раз трагедизирует основную идею Мюллера об универсальности истории, подчёркивая мысль о том, что мотивировки меняются, а поступки остаются прежними.

Таким образом, Хайнер Мюллер актуализирует миф, сохраняя сюжетные перипетии, но изменяя мотивации поступков героев. Перед нами появляются персонажи как категории истории. Так, в особенностях актуализации мифа, поиске многочисленных параллелей и повторяющихся элементов и моделей взаимоотношений в историческом материале Х.Мюллер продолжает линию Б.Брехта, «для которого осмысление истории – это путь к пониманию современности» [7, С. 43].

К концу 1970-х годов непрекращающиеся эксперименты с формой, композицией драмы сближают метафорический театр Хайнера Мюллера с революционным театральным авангардом – хепенингом, перформансом, коллажем. Анализируя изменения в театральной практике Европы последнего тридцатилетия XX века, выдающийся теоретик театра Х.-Т.

Леман вводит термин «постдраматический театр». Приметами «постдраматической» модели театра в анализируемых текстах Хайнера Мюллера являются: фрагментарная структура текста и конфликта, приводящая его к распадению на ряд локальных ситуаций, утрата поэтической кантиленности языка, его обособление, тотальная «эпизация» драматического текста, антисценичность. В рассматриваемых нами пьесах сочетается деконструкция мифа, античного героя. Смысловое разрушение созидательного мифа требует нового формального воплощения, отличного от традиционной драматической структуры.

Следует отметить, что, используя термин «постдраматический театр», Х.-Т.Леман в первую очередь анализирует изменения не в театральных текстах, а в театральных средствах выражения, так как текст перестаёт быть определяющим элементом драмы. Основной вектор развития театра – это стремление преодолеть зависимость от литературы, то есть делитературализация.

Сам Х.-Т Леман рассматривает Хайнера Мюллера как автора, «чьё творчество хотя бы частично родственно постдраматической парадигме в германоязычном пространстве» [1, С. 36]. Языковые эксперименты Хайнера Мюллера вполне можно рассматривать как движения в сторону «постдраматического театра». Эксперименты, разрушающие природу языкового текста, приводят к появлению в текстах разных трактовок.

Перечень инструментов, патитра изобразительных средств в пьесах Х.Мюллера многогранны: он комбинировал принципы сценографии кукольного театра, пантомиму, элементы клоунады (к примеру, в пьесе «Филоктет» Мюллер ввёл фигуры клоунов). Х.-Т. Леман, составляя классификацию приёмов и знаков, свойственных «постдраматической реальности», также говорит о тяге нового театра к цирку, варьете, к несерьёзным жанрам и площадным развлечениям. Эксперимент с театральными формами и жанрами в творчестве Хайнера Мюллера неразрывно связан с восприятием и философским осмыслением автором немецкой истории, которая интерпретируется в его пьесах как трагичное переплетение и столкновение элементов трагедии и фарса, сюрреализма, гротеска.

Отметим также, что разрушение целостности драматического диалога и тенденция к монологическим формам – это шаг вперед на пути к постдраматическому театру. У Х.Мюллера в качестве сущности театрального текста больше не рассматривается «текст ролей». Эксперименты с языком в пьесах драматурга очень многогранны, и в первую очередь в пьесах на античные сюжеты. Так, типичное для европейского поэтического авангарда отсутствие знаков препинания становится одним из клю-

чевых приёмов в пьесе Хайнера Мюллера «Медея-материал». Подобный приём присутствует и в других известных текстах («Гамлет – машина» и др.). Более того, происходит разрушение текста драмы, возникает альтернативный ему «театральный текст».

Хайнер Мюллер отказывается и от привычной идеи «последовательного выстраивания театрального представления» [1, С. 98]: драматург иногда включает в действия случайно сказанные на репетиции реплики актёров, что также свидетельствует о делитературизации и осуществлении некоего поворота к перформативному акту. По сути, текст пишется в момент создания спектакля.

Важное место в эстетике постдраматизма занимает актёр, который становится соавтором драматурга, что влечет за собой изменения в создании образа героя в самом тексте произведения. Так, пьесу «Геракл-5», концептуальной задачей которой является деконструкция античного героя, можно рассматривать в рамках постдраматической стратегии. Геракл в произведении Мюллера говорит о Геракле – герое античного мифа, пересказывая его историю как миф о самом себе, говорит, как о ложной форме, своей скорлупе, симулякре (копии, не имеющей оригинала в действительности). На сцене это усложняется практикой приема дистанцирования – о Геракле Мюллера говорит исполнитель роли Геракла. Актёр не должен перевоплощаться в своего персонажа, он не Геракл, не Филоклет, не Медея, он этих людей показывает. Перед нами уже не просто демифологизация, можно говорить о возникновении антимифа.

Для Х. Мюллера действительно встаёт вопрос о возможностях, находящихся за пределами традиционной драмы, он стремится создать новую форму представления, освободить её от доминанты литературного кода, тексты изнутри взрывают рамки драматической и повествовательной логики, но из них не исчезает конфликт, напротив, он актуализируется. Прежде всего это связано с осмыслением и трактовкой исторического пути Германии в XX веке. Это позволяет нам характеризовать «опыты» Хайнера Мюллера лишь как частично родственные «постдраматической» парадигме.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
2. Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем.; [сост., автор предисловия и коммент. В.Ф.Колязин]. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. – 528с.
3. Новикова В.Г., Шарыпина Т.А. Очерки по истории зарубежной литературы XX века. Часть 1: Учеб.пособие / Под ред. И.К. Полуяхтовой. – Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. – 316с.

4. Роганова И.С. Интертекстуальность и лексические особенности пост-модернистского повествования в пьесе Хайнера Мюллера «Гамлет-машина»: внутри- и внетекстовые составляющие // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – Вып. 532. – М.: Рема, 2007. – С. 190–208.

5. Сейбель Н.Э. Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера/ Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам IV Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 14-16 ноября 2011г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011. – 279с, С. 80-91.

6. Шарыпина Т.А. «Что остается...»: «мифический элемент» в литературе ГДР // История зарубежной литературы XX века. Шарыпина Т.А., Новикова В.Г., Кобленкова Д.В. – М.: Высшая школа, 2009. – С. 427-442.

7. Шевченко Е.Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТ-сессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. – 290с, С. 38-66.

8. Müller H. Gedichte und Material. – Rostock: Universität, 1997. – S. 118-144.

9. Raddatz F.-M. Dämonen unterm Roten Stern: zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müller. – Stuttgart: Metzler, 1991. – 214 S.

А.Г. Рысаева (Казань)

ПРОБЛЕМА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ПЬЕСЕ ТОМА СТОППАРДА «ИЗОБРЕТЕНИЕ ЛЮБВИ»

Рассматривая заявленную проблему в пьесе Тома Стоппарда «Изобретение любви», необходимо обратиться к самому термину «интертекстуальность». Это понятие появилось во второй половине XX века в работах Ю.Кристовой, где она раскрывает необходимость введения термина, который будет обозначать общее свойство текстов, выражающееся в наличие между ними связей как явных, так и скрытых. Однако различные проявления интертекстуальности были известны задолго до возникновения соответствующей терминологии, например, реминисценция, аллюзия, цитата. Ю. Кристева писала: «...текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [1, С.429]. На современном этапе интертекстуальность широко исследуется в литературоведении и лингвистике, термин и само явление рассматриваются в разных аспектах и с разных сторон.

Исследуя явление на примере пьесы Т. Стоппарда «Изобретение любви» (*The Invention of Love*, 1997 г., русс. перевод 2007 г.), необходимо отметить, что эта пьеса, как и другие произведения писателя, представляет собой образцовый пример драмы постмодернизма, она сложна по структуре, форме и, вследствие этого, вызывает трудности при интерпретации. Актуальность постановки проблемы интертекстуальности в связи с пьесами Т. Стоппарда совершенно очевидна – большинство пьес автора представляют собой прежде всего диалог с предшествующей культурой, опосредованный множеством художественных, исторических и научных текстов. Косвенным образом эта ситуация неоднократно становилась предметом внимания литературоведов, однако прямо она не рассматривалась, особенно в связи с исследуемой нами пьесой. Важно отметить, что проблема интертекстуальности может быть поставлена уже в связи с названием пьесы; словосочетание «Изобретение любви» точно формулирует одну из важнейших тем произведения. Смысл названия пьесы связан со стремлением продемонстрировать на примере античного материала факт существования однополой любви, которая имела место в обществе того периода, рассказать о новом «изобретении» однополой любви в пуританском обществе викторианской эпохи (где она была весьма распространена, но находилась под строгим запретом) и вместе с тем утвердить «вечный характер» такой любви через апелляцию к античной культурной традиции, где она не просто была легитимной, а являлась предметом эстетизации и, более того, утверждалась как одна из первых форм любви вообще.

Многоуровневая организация пространства и времени позволяет раскрыть главные темы пьесы:

Первая тема, заявленная в названии, – тема любви. Главный герой пьесы, Альфред Хаусмен – студент Оксфорда, как и его два лучших друга, Поллард и Джексон. В пьесе он (Хаусмен) безответно влюблен в Мозеса Джексона: во втором действии происходит признание Хаусмена в любви, которой не суждено иметь счастливой развязки.

Вторая – тема науки. На протяжении всей пьесы персонажи обсуждают различные проблемы, связанные с этим: они рассуждают о филологии как науке, размышляют о проблеме образования в Оксфорде.

Третья – тема искусства. Главный герой пьесы, А.Э. Хаусмен, филолог, поэт и переводчик, занимался переводами античных поэтов, среди прочего создал сборник стихотворений «Шропширский парень» (*A Shropshire Lad*, 1896). Именно последние две темы определяют высокий уровень интертекстуальности в пьесе.

Главным образом действие пьесы сконцентрировано вокруг главного героя пьесы, изображенного в разные периоды жизни: Хаусмена

20-летнего в начале своей творческой и научной деятельности и А.Э. Хаусмена (АЭХ) преклонного возраста, которые представлены в произведении одновременно. Хаусмен представлен в трех ипостасях: научной (классический филолог), литературной или творческой (поэт) и жизненной (в связи любовной истории с Мозесом Джексоном). Персонаж раскрывается с каждой стороны: подробно рассуждает о филологии как науке (Д.1 диалог между Хаусменом и АЭХ), об искусстве (Д.2 Хаусмен и Чемберлен) и любви (Д.1 пикник трех друзей, Хаусмена, Мозеса и Полларда, д.1 разговор в лодке на р. Стикс между Мозесом Дж., Поллардом и Хаусменом).

В пьесе «Изобретение любви» значимым оказывается исторический фон. Герои произведения Т. Стоппарда – реально жившие в конце XIX – начале XX века личности. Как уже было отмечено, Альфред Эдвард Хаусмен (1859-1936) – реально существовавший кембриджский профессор латыни и викторианский поэт. Еще в школьные годы он увлекался изучением классических языков и поэзии. Хаусмен выиграл конкурс на открытую стипендию в Оксфордский университет и в 1877 г. был принят на классическое отделение в колледж Сент-Джон. В 1881 г. Хаусмен, которому прочат академическую стезю, проваливает выпускной экзамен. Причины неудачи до сих пор туманны: биографы Хаусмена объясняют их то излишними занятиями Проперцием, не входившим в экзаменационную программу, то охлаждением в отношениях с Джексоном. Впоследствии Хаусмен занимается преподавательской деятельностью в Лондонском университетском колледже, затем в Кембридже (с 1911 г.), где параллельно публикует поэмы, издания античных поэтов. Хаусмен достиг признания в области науки и литературного творчества: им издано несколько поэтических сборников, таких как «Шропширский парень» (*A Shropshire Lad*, 1896), популярность поэзии Хаусмена была особенно велика в период Первой мировой войны; многие из его произведений и сегодня считаются хрестоматийными. Позднее вышли поэтические сборники *Last Poems* (1922), *More Poems* (1936). Хаусмен публикует пятитомное издание поэмы *Astronomica* Манилия (1903-1930), издания Ювенала (1905), Овидия (1920) и Лукиана (1926), пишет статьи о текстах Катулла, Овидия, Платона, Марциала, Цицерона, Лукреция и др., рецензирует труды других ученых. Его авторитет в области классической филологии становится непререкаемым и, подобно Виламовицу в XIX в., Хаусмена называют лучшим филологом-классиком XX века.

Т. Стоппард воспроизводит известные факты жизни героев, их отношение к тем или иным актуальным событиям. Благодаря аллюзиям в пьесе воссоздается неповторимый колорит эпохи. Например, некоторые

персонажи затрагивают тему образования, обсуждая учебу в старейших университетах Англии:

«Паттисон. Учебный курс выстроен так, чтобы все знание умещалось между обложками четырех латинских и четырех греческих книг. Набор из четырех книг сменяется ежегодно.

Паттисон. Истинная любовь к учению – одно из двух прегрешений, которые вызывают слепоту и приводят юношество к краху» [8, С.124].

Историческое время-пространство – это Оксфорд рубежа XIX-XX вв., подробно представляющий жизнь молодых людей того периода. Персонажи пьесы, Хаусмен, Джексон и Поллард переживают жизненные переипетии. Легендарные оксфордские мыслители – Дж. Рескин, У. Пейтер, М. Пэттисон, Б. Джоуэтт – аллюзия к Викторианской эпохе.

В пьесе немало аллюзий к жизни Оскара Уайльда. Персонажи пьесы приводят реальные факты из жизни писателя, пытаются постичь тайну его бытия. Подобный выбор персонажа (Оскара Уайльда) драматургом вполне осознан: он помогает раскрыть одну из главных тем пьесы – тему любви.

«Поллард. Уайльда считают самым остроумным человеком в Оксфорде. Говорят, в его комнатах в Магдалине нет ничего, кроме лилии в голубой вазе» [8, С.131]. Комнаты в Магдалине – колледж Магдалины в Оксфорде, во второй половине XIX в. приобрел известность благодаря многочисленным студентам-эстетам и гребной команде.

«Поллард. Он (О. Уайльд) заявился на бал к Морреллам в мундире Рупертовского полка и с тех пор по рассеянности надевает его каждое утро. Его даже видели в этом наряде на главной улице. Все вокруг повторяют его реплику, что с каждым днем ему все труднее и труднее тягаться с той голубой фарфоровой вазой. По-моему, это блестяще»[8, С.131]. Морреллы – один из старинных родов в Оксфорде, владельцы пивоварни на Сент-Томас-стрит с 1782 по 1953 г. 1 мая 1878 г. Уайльд пришел на ежегодный бал к Морреллам в форме Голубых мундиров, полка принца Руперта. Наряд Уайльда, включавший бархатную куртку, бриджи, черные шелковые чулки, трость и зеленые перчатки, повлиял на формирование облика английского денди.

Стоит отметить, что каждый реально живший персонаж изображен в соответствии с его представлениями, идеями. Достоверность образов достигается путем воспроизведения их подлинных высказываний посредством цитации:

«Пейтер. ...аромат утонченного и благовидного язычества, которое освободило красоту из склепа христианского сознания. Возрождение учит нас, что книгу познания должно не затверживать на память, но писать наново, с восторгом проживая каждое мгновение ради самого

мгновения. *Поддерживать такой восторг, всечасно гореть этим твердым самоцветным пламенем – значит достичь всего»* [8, С.135], здесь и далее в сцене (Д. 1) отражены идеи Уолтера Пейтера, изложенные в его сборнике эссе «Исследования по истории Ренессанса» (1873).

Изображая Викторианскую эпоху, драматург использует и реминисценции. Например, во 2-ом действии Чемберлен будто невзначай, но вспоминает некоторые стихотворения Альфреда Хаусмена. Он произносит несколько искаженных стихов из сборника «Шропширский парень» А. Хаусмена.

*«Злой ветер из той далекой страны пронзает дубравы и рощи...
О, быть бы нам вместе, спиной к спине, плыть через лето...»;*
«Пусть лавр и расцветает раньше, быстрее розы вянет он»;
*«Но этой злосчастной любви все длиться,
Когда разделенная страсть испарится»* [8, С.203].

Все это помогает раскрыть характер персонажа, его творческую направленность. Читатель может наблюдать, в какой степени и форме смогла реализоваться страсть Хаусмена.

Главный герой посвятил всю свою жизнь изучению поэтов античного периода, переводам их произведений на английский язык. Молодой Альфред Хаусмен изучает антиковедение в стенах Оксфордского университета, что станет делом всей жизни в будущем профессора латыни Кембриджского университета. Античность, являясь предметом научной деятельности Хаусмена, объясняет многочисленные античные элементы и цитаты из произведений античных авторов (Горация, Катулл, Феогнида, Платона, Вергилия, Эсхила, Софокла и др.). Нередко цитаты вводятся на языке оригинала – древнегреческом и латыни.

«АЭХ. Ripae ulterioris amove! / Томясь по другому берегу (лат.)» [8, С.121], Энеида» Публий Вергилий Марон;

«АЭХ. Nec Lethae valet Theseus abrumpere cam vincula Pirithoo / Тезей не может сорвать летейских уз с любимого Пирифоя (лат.)» [8, С.121], Квинт Гораций Флакк. Оды, IV, 7);

Смысл цитирования на латыни связан с запретным характером однополной любви в Викторианскую эпоху. Подобные цитации одновременно скрывают и демонстрируют существования подобной любви в эпоху античности.

Таким образом, пьеса Тома Стоппарда «Изобретение любви» имеет явный интертекстуальный характер. Частые цитации из произведений античных авторов не только служат раскрытию деятельности А.Хаусмена, его заинтересованности антиковедением. Стоит отметить, что различные

интертекстуальные приемы соотносятся с определенным уровнем и присутствуют в тексте в определенном соотношении: аллюзии, преимущественно, служат раскрытию викторианской эпохи, то есть исторического пространства, а цитации, в свою очередь, подробно описывают характер и предпочтения А. Хаусмена. Но прежде всего интертекст помогает понять основной смысл названия пьесы «Изобретение любви». Каждый из способов обращения к другим текстам служит раскрытию темы любви: так, многочисленные цитации подтверждают появление понятия «любовь» в период античности, аллюзии к реальным людям помогают постичь Оксфорд рубежа XIX–XX веков и его отношение к нетрадиционным видам любви. Исследование проблемы интертекстуальности, на наш взгляд, может занимать одно из главных мест в рассмотрении пьесы Т. Стоппарда «Изобретение любви» и требует дальнейшего более подробно изучения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ананьевская И.В. Современные естественнонаучные теории и художественное своеобразие пьес Т. Стоппарда «Хэпгуд» и «Аркадия» и М. Фрейна «Копенгаген». Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / ВГУ. Воронеж, 2011. – 143 с.
2. Васильева Е.А. Функциональная специфика аллюзивных текстов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук // СПб.: СПбГУ. 2011. – 246 с.
3. Киреева Н.В. Шекспировский текст в литературе XX – начала XXI в. / Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 12-3 (54). – С. 88-90
4. Кристева Ю., Бахтин М.М. Слово, диалог и роман // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – № 1. – 1995. – С. 97-124.
5. Макаренко О.Н. Литературные источники образа В. Белинского в пьесе Т. Стоппарда «Берег утопии» / Гуманитарные исследования. 2008. № 3. – С. 89-95.
4. Мармазова Л. Свообразие интертекстуальности в пьесе Т. Стоппарда «Изобретение любви» // Питання лктературознавства. – 2009. – Вип. 77. – С. 168-175. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_2009_77_23. [Дата обращения: 29.09.2016].
6. Петрова Н.Ю., Томская Н.Н. Интердискурсивность в зеркале архитектуры пьес / Сборник: Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и лингводидактики. – Москва: МГПУ, 2013. – С. 29-47.
7. Стоппард Т. Изобретение любви – СПб.: Издательская Группа Азбука-классика, 2009. – 256 с.
8. Филотенкова Е.А. Традиционный сюжет о Гамлете в драме Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» / Новое слово в науке и практике: гипотезы и апробация результатов исследований. 2014. № 12. – С. 162-165.
9. Щукина М.С. Диалог с Шекспиром: на материале пьес Т. Стоппарда, Н. Йорданова и Т. Ахтман / European Social Science Journal. 2014. № 12 (51). – р. 119-122.

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР СЕГОДНЯ: ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
И ОСОБЕННОСТИ (НА ПРИМЕРЕ НАРОДНОГО ТЕАТРА
«ДЕБЮТ» РЕСПУБЛИКИ МОРДОВИЯ»)

Что мы называем народным или провинциальным театром? Исторически – театр, созданный непосредственно самим народом. На сегодняшний день в России такой театр – яркий показатель успешного развития театральной самодеятельности. Звание народного театра присваивается лучшим, постоянно действующим театральным самодеятельным коллективам. Возникают они, как правило, на общественных началах в качестве проявления творческой инициативы какой-либо группы лиц. Причем, чаще всего, такие любительские театры появляются не в больших городах, а в маленьких районах или провинциях.

Э.Л. Готард в своей книге «Народные театры» так характеризует это явление: «Народным театром принято называть зрелище, создаваемое народом и для народа на основе устного творчества. Изначально народный театр появился в крестьянской среде как разного рода развернутые обрядовые действия – игрища, приуроченные к календарным и некоторым семейным праздникам, скоморошины и, так называемые, народные драмы, отражавшие бытовые и исторические события» [2, С.16].

Однако первые народные театры в том виде, в котором они существуют сейчас, возникли гораздо позже – в конце 50х гг. XX века. До сей поры подобные коллективы возглавляет главный режиссер, который является штатным работником учреждения, в то время как актеры-энтузиасты работают исключительно на общественных началах. В народных театрах ведется работа по актерскому мастерству, по сценической речи, там занимаются гримом и сценическим движением – словом, тем, чему учат в театральных школах. При наиболее крупных народных театрах создаются специальные театральные студии. Это молодая актерская смена, которая воспитывается в духе и традициях данного коллектива.

Как правило, деятельность народных театров разворачивается на территории провинций – именно здесь, кстати, по убеждениям некоторых деятелей культуры РФ, душа будущих признанных гениев растет и развивается во всей полноте. Назвать современную республику Мордовию провинциальной можно с небольшой натяжкой – в преддверии Чемпионата мира по футболу 2018 все здесь застраивается высотками, торговыми центрами и спортивными объектами. Но вот внимание к творческим

коллективам в республике всегда было повышенным – как со стороны власти, оказывающей поддержку лучшим из них, так и со стороны обычного зрителя, чьи преданные аплодисменты звучат после очередного выступления.

Если говорить конкретно о театральном процессе, то возникновение народных театров на территории Мордовии относится к концу 19 – началу 20 века [5, С. 21]. В этот период значительный вклад в культуру своих городов и сёл внесли драматические коллективы Ардатова, Инсара, Краснослободска, села Ичалки. Однако на тот момент в театральной самодеятельности, несмотря на отмеченный мною энтузиазм её участников, не было стабильности. Спектакли не могли похвалиться декорациями, что уж говорить о богатом художественном и техническом оформлении.

Профессиональный уровень народных театров стал расти лишь в 1940–50-е гг. [3, С. 54]. Заметными в театральной культуре республики были постановки в МГПИ им. А.И. Полежаева (режиссер Н.А. Иванов – «Власть тьмы» Л.Н. Толстого), Рузаевском клубе железнодорожников (режиссер И.А. Переслени – «Бронепоезд 14–69» В.В. Иванова), народных театров Саранского завода автосамосвалов (режиссер Е.С. Грачёва :«Гроссмейстерский балл» А.Г. Зака и И.К. Кузнецова, «Свадьба с приданым» Н.М. Дьяконова). С 1959 в республике лучшим коллективом, имеющим сложившуюся труппу, опытных режиссёров, полноценный в художественном отношении репертуар стали присваивать звание «Народный театр».

Один из таких театров появился в Рузаевке в 1995 году. С 1997 года театром руководит Заслуженный работник культуры Республики Мордовия Эдуард Валерьевич Храмов. Им были поставлены спектакли «Остров нашей Любви и Надежды» по пьесе Г.Соловского (1997), трагический фарс в 4-х действиях «Самоубийца» по пьесе Н.Эрдмана (2002), музыкальная сказка в 2-х действиях «Все мальчишки – дураки... или И вот однажды...» К. Драгунской (2004), драма «Прости меня» по пьесе В.Астафьева (2005), «Женитьба» Н.В.Гоголя (2007), ковбойская сказка для детей «Братец Лис и братец Кролик» С.Астраханцева (2008), комедия Д.И.Фонвизина «Недоросль» (2012) [1, С. 57].

На данный момент в театре постоянно заняты 18 человек. Возраст варьируется от 17 до 45 лет. На вопрос, зачем помимо школы или работы еще заниматься неоплачиваемой деятельностью, здесь отвечают почти одинаково – для души.

С 1999 года при театре работает театральная студия, выпускники которой участвуют в его спектаклях. Здесь ремеслу обучаются школьники. Руководит студией актер театра Александр Петрович Котлов.

В 2003 году на Втором Республиканском фестивале «Открытое окно» спектакль «Самоубийца» занял первое место, а актер театра Александр Котлов получил приз «За лучшую мужскую роль второго плана».

Актеры театра и его руководитель неоднократно отмечались грамотами и дипломами Республиканского фестиваля народного творчества «Шумбрат, Мордовия!». В 2005 году театральный коллектив под руководством Э.В. Храмова за театрализованный пролог «Миг свободы» был награжден Дипломом Лауреата этого фестиваля.

На протяжении всех лет актеры Народного театра «Дебют» являются участниками всех городских театрализованных, детских новогодних представлений, новогодних огоньков, концертов. Каждое театрализованное представление – это отдельный мини-спектакль со своей изюминкой, необычными режиссерскими задумками и применением современных сценических форм и оригинального музыкального оформления.

Народный театр «Дебют» принял участие в V Республиканском фестивале театральных коллективов «Открытое окно» в 2014 году и подтвердил своё звание «Народный» спектаклем «Женитьба» по пьесе Н.В.Гоголя. Этот спектакль как лучший был удостоен чести быть показанным на столичной сцене Мордовского государственного национального драматического театра.

С 14 по 17 октября 2015 года «Дебют» впервые участвовал во Всероссийском литературном фестивале «Народная культура в творчестве русских писателей» в Музее – усадьбе Л.Н.Толстого Ясная Поляна Тульской области со спектаклем «Женитьба».

Главные герои, как известно, это Агафья Тихоновна, дочь купца, и надворный советник Иван Кузьмич. Основными претендентами на руку и сердце завидной невесты, помимо Подколесина, становятся эскупер Яичница, моряк Жевакин и пехотный офицер Анучкин. У Агафьи Тихоновны свои требования к будущему супругу, ведь она не кто-нибудь, а дочь купца третьей гильдии. «Женитьба» Гоголя – сочинение, показывающее отношение «маленького человека» к браку. Со стороны невесты и со стороны жениха нет и намека на чувства, они даже не помнят имен друг друга. Важно другое – приданное, титулы, внешние атрибуты. К выбору спутника жизни эти люди подходят как к покупке какой-нибудь вещи или предмета интерьера.

Пьеса «Дебюта» ставит, однако, на первый план не проблему брака, а скорее, человеческие чувства, безвольность героев. Агафья Тихоновна (Елена Мартынова), как и Иван Кузьмич (Михаил Ломов) – куклы в руках свахи (Ксения Горбылева) и Кочкарева (Артур Кулагин), по сути,

не имеющие своего мнения. Подколесин показан человеком совершенно аморфным, даже по отношению к собственной жизни. Подобно гончаровскому Обломову, он привязан к дивану, покинуть который значит для него расстаться со всем, что «нажито непосильным трудом». Он постоянно мечется между желанием остаться в своей усадьбе и пониманием, что «надо бы жениться». Его разглагольствования вот уже три месяца терпеливо слушает бедная Фекла.

Особой делает комедию и ее мистическая составляющая: здесь и Кочкарев, подглядывающий через портрет, и сон Агафьи Тихоновны, где она, как скульптуру, лепит идеального жениха, и таинственная музыка Стравинского, и кульминация всего действия – летающие двери, которые во всей этой фантазмагории пытаются запереть Подколесина. Основной троп, создающий художественный мир жанра комедии, – гипербола. Гоголь также прибегает к этому излюбленному приёму, который широко использовали драматурги 19 в. Яичница слишком широк, Анучкин слишком subtilen. Гоголь доводит ситуацию и поступки героев до абсурда. Но героями они воспринимаются как нормальные и даже обыденные, кроме разве одного события – прыжка в окно. Именно он даёт Гоголю право называть в подзаголовке комедию невероятным событием.

За эту постановку театр был награждён Дипломом «За воплощение русской классической драматургии на сцене» в спектакле «Женитьба». А актер театра А.Котлов получил Диплом за исполнение роли Яичницы.

Цели «Дебюта», как, впрочем, и других народных коллективов в нашей стране в корне отличаются от целей профессиональной сцены. В народных коллективах на первом месте стоит эстетическое, нравственное воспитание их членов, а не профессиональная их подготовка. Поэтому режиссер народного театра, помимо тех качеств, что и режиссер профессионального коллектива, должен обладать несомненным педагогическим даром.

Деятельность народного театра «Дебют» строится на принципах системы К. С. Станиславского: принцип жизненной правды, сверхзадачи, активности действия, органичности и перевоплощения. Это, в первую очередь, позволяет выявить и развить в начинающих актерам талант.

Случается и такое, что актеры, получившие роль, начинают строить ее по-своему, так, как видят ее они сами. Здесь задача режиссера – не дать актеру выбиться из общей концепции спектакля, при этом объяснив, почему должно быть так, а не иначе. Из этого вытекает еще одно качество режиссера народного театра: его деятельность в первую очередь должна быть направлена на максимальное выявление личностных качеств каж-

дого члена коллектива. Режиссер народного театра должен так строить свой репертуар, чтобы его театр не превратился в бледную копию своего профессионального собрата. И, тем не менее, основная задача режиссуры – создание целостного произведения сценического искусства – осуществляется режиссером народного театра в той же мере, в какой ее осуществляет постановщик профессионального коллектива.

В наше время деятельность народных театров чрезвычайно многолика и разнообразна. Внимание публики привлекают как традиционные постановки классических произведений, так и смелые поиски, которые ведутся в лучших народных театрах. И хотя далеко не все выходцы народных театров предпочитают связывать свою жизнь с актерской профессией и рваться на большую сцену, спектакли этих коллективов становятся событиями в культурной жизни провинциальных городов и дарят настоящий праздник их жителям.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Андрианов Ф. К., Баргова Т. С., Бычков М. Н., Моисеев И. С. Рузаевка: История и современность. Люди и судьбы. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2004. – 416 с.
2. Готард, Э.Л. Народные театры. – СПб.: Просвещение, 2001. – 156 с.
3. Канаева В. И. Высокое служенье малой сцене: Очерки истории нар.любит. театра в Мордовии. – Саранск: Морд.кн. изд-во, 2002. – 174 с.
4. Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент.– М.: Сов. Россия, 1991.– 544 с.
5. Сухарев А. И. Мордовия. Энциклопедия в 2х томах. Т. 1: А–М. – Саранск: Морд.кн. изд-во, 2003. – 570 с.

М.А. Кузьмина (Саранск)

О ПРОВИНЦИАЛЬНОМ ТЕАТРЕ: ДОХОДЧИВЫЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ И «МАХОНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» СЕРГЕЯ СЕНИЧЕВА

Пять лет назад, в 2011 году, журнал «The Forbes» опубликовал список 10 провинциальных театров, «которые непременно стоит посетить». В их список вошли: Омский театр драмы, Драматический театр им. А. С. Пушкина в Красноярске, «Крымский факел» в Новосибирске, Воронежский Камерный театр, ТЮЗ имени Киселева в Саратове, «Коляда-театр» в Екатеринбурге, Нижегородский ТЮЗ, Магнитогорский Драматический

театр им. Пушкина, театр «У моста» В Перми и Самарский «СамАрт». Вероятно, Саранского Маленького Художественного Театрика (МХАТика) нет в данном списке лишь потому, что премьеры их «Махоньких трагедий» состоялась только 30 мая 2012 года.

МХАТик – провинциальный театр. Небольшой, но своеобразный. Последним он во многом обязан его режиссеру Сергею Сеничеву – поэту-постмодернисту, который намеренно не придерживается никаких традиций и, видимо, не собирается создавать собственные.

Безусловно, «провинциальность» всё-таки является досадным навязываемым диагнозом для любого театра за пределами столиц. По мнению критика Павла Руднева, она ещё и часто оказывается следствием противоестественной культурной изоляции, плюсов у которой оказывается значительно больше, чем минусов. В пользу провинциального театра играют разновидности СМИ в интернет-пространстве, «свежесть» взглядов и подходов коллектива, даже стесненные материальные обстоятельства, которые постоянно заставляют как-то выкручиваться из сложных ситуаций, стимулируют театр динамично развиваться. Но те же «свежие» взгляды могут и навредить театру. Всё дело в аудитории. Среднестатистический провинциальный зритель охотнее в очередной раз посмотрит на Чацкого или, еще охотнее, на Каренину, чем на сложную постановку, смыслообразующий центр которой надо еще поискать. Сложные сюжеты и структура, уход от общепринятых традиций театральной драмы, необычные декорации или их полное отсутствие – всё это накладывает на зрителя обязанность быть эрудированным человеком, не ограниченным в своих знаниях школьной программой, которая, по сути, за последние пятьдесят лет в нашей стране мало изменилась. Глубокие смыслы, так или иначе отходящие от «вечных тем», часто недоступны обывательскому сознанию, которое ждет от похода в театр не свежую порцию духовной пищи или новых тем для размышлений, а красивую картинку с красивой историей и повод «выгулять в свет» своё новое пальто. К счастью, эта ситуация по-прежнему исправляется в целом в мире провинциальных театров, и Саранский Художественный Театрик достаточно редко испытывает симптомы данного недуга.

Относительно МХАТика, первое и обязательное, что следует увидеть из их репертуара, это спектакль «Махонькие трагедии», который представляет собой четыре мини-пьесы в стихах: «Сватовство», «Игроки», «Упыри» и «Три невесты». Автором и режиссёром является Сергей Сеничев. Жанр спектакля определяется им как «вампука». Вампука – выражение, обозначающее трафаретные, шаблонные, исключительно банальные

и нелепые ходы в оперных постановках, а также сами оперы, написанные по подобным шаблонам.

Одна из характерных черт «сеничевского» спектакля – нестатичность: актёры не замирают на сцене с монологами, а та или иная полемика персонажей больше похожа на драку, чем на дуэль. Большое внимание в спектакле уделяется цитатам, и не меньшее – динамике на сцене. Как следствие – полностью сконцентрированное внимание зрителя на происходящем. «Трагедии» смотрятся легко не только благодаря динамичности, но и структуре. Деление спектакля на четыре мини-пьесы продолжительностью по 25-30 минут с самостоятельными сюжетными линиями – настоящий подарок для зрителя, поскольку при смене историй можно ослабить напряженное внимание, возникает небольшой перерыв, и уже на «новом вдохе» зал может смотреть дальше.

В 2015 году театр выезжал на гастроли с этим спектаклем в Самару на молодежный форум iВолга и получил приз «Народное признание».

Наталья Хафизова (г. Пермь) на своей странице в живем журнале в статье «Махонькие трагедии»: игра, игры, игре, игрою, об игре...» пишет:

«Обыгрыш, как я вижу, начинается с самого называния цикла пьес: “Махонькие трагедии” – действительно небольшие пьесочки с трагедийным содержанием, но вся глубина подвоха понимается только по ходу спектакля. Уменьшительно-ласкательное прикладывается к содержанию, в котором до пределов (в каждой из частей), но комично, играючи, доведена величина трагического в повседневности, что можно выразить одной известной фразой из фильма “Формула любви”: “В общем, все умерли!”, вследствие чего эта их “махонькость” разрастается чуть ли не до вселенских размеров» [2, С.5].

Очень удачно о современных пьесах в провинциальных театрах высказался Павел Руднев:

«В последние несколько лет наметилась любопытная тенденция. Современная пьеса стала в большей степени феноменом провинциальной культуры, нежели столичной. Именно с новым текстом и новым героем на сцене в провинциальный театр приходит обновление эстетики, режиссёрского цеха и маркетинговых ходов. И это вовсе не свидетельство «провинциализации», «отступления» позиций современной пьесы, как, очевидно, хотелось бы думать недоброжелателям. Напротив, любопытнейший опыт. Во-первых, это свидетельство смены революционной стратегии продвижения нового текста на эволюционный, естественный. Во-вторых, разрушение стереотипа о «новой драме» как о мазохистской игрушке для сытых столичных буржуа. В-третьих, новая драма, написан-

ная провинциалами, как бы возвращается «на родину», где востребована её основная тема: опыт выживания, противостояния. Причём лабораторное движение касается не только современной пьесы. Например, Ярославский театр драмы при содействии столичного критика Александра Вислова-мл. провёл читки забытых пьес Николая Некрасова – с огромным успехом возвративший театру вроде как классику, но не актуализированную современной культурой» [1, С.5].

Как любитель и представитель молодого поколения, хочу назвать спектакль «Махонькие трагедии» (в исключительно положительном смысле) пародией или скорее определённым театральным кавером известных пьес русских и зарубежных драматургов. У каждой мини-пьесы действительно трагедийное содержание, глубокий подтекст и частые отсылки к великим произведениям мировой драматургии, которые, при недостаточной начитанности или осведомленности, можно и не заметить.

Но данные моменты не являются самыми важными ни для столичного, ни для провинциального театра. Основной плюс «трагедий» – доходчивость. Они понятны любому зрителю, даже достаточно неискущённому. Безусловно, он получит значительно меньше эстетического удовольствия, чем тот, кто будет постоянно замечать отсылки к классике театра или даже кино. Но он поймет, что происходит на сцене. Он не уйдёт «пустым» из зала. Поскольку, по большому счету, не столь важно, понравился вам спектакль или нет, возмущены ли вы сценарием, влюблены ли в игру. Главное, чтобы вы не были равнодушны и не забыли увиденное по пути домой. В противном случае это, действительно, провал.

МХАТик данной «болезнью» не страдает. Происходящее на сцене не напрягает вашего внимания, никак не раздражает и не будоражит, но удерживает ваше участие здесь и сейчас. У «трагедий» нет сложных костюмов, грима, декораций, спецэффектов, игры света или музыки. Есть только совершенно понятная бытовая ситуация и игра актеров. И первоначальное ощущение пустоты на сцене пропадает в течение ближайших пяти минут, после чего вы даже интуитивно рады этому отсутствию раздражителей. В результате вы полностью погружаетесь в события на сцене, не вдаваясь в подробности места и времени происходящего. Ваше подсознание проецирует все на более удобные для вас условия, и вы более комфортно усваиваете поступающую информацию. При такой подаче материала зритель вряд ли уйдет равнодушным.

Сергей Сеничев, остановив свой выбор на постмодернистской форме, конечно, рисковал. Это достаточно редкий и крайне непопулярный формат для провинциальных театров, особенно в таких небольших горо-

дах, как Саранск (население города около 300 тыс. человек). При работе с весьма непрогрессивной аудиторией, слабо знакомой с современными тенденциями в драме и театре, требуется как раз та аккуратность, демократичность, и, во многом, лояльность в подаче материала, которые проявляет Сеничев. «Трагедии», вероятно, можно назвать его самым «несерьезным» спектаклем, поскольку в нём ссылок на массовую культуру ничуть не меньше, если не больше, чем на произведения всемирной и отечественной, но при этом обязательно всеми узнаваемой, классики. Эта подача, безусловно, может показаться несерьезной, но это самая «удобоваримая» форма. В данном контексте театр не ставит своей первостепенной целью удовлетворение эстетических потребностей искушенного зрителя (у такого действительно маленького театра их наберется разве что на ряд). Он скорее стремится воспитать такого зрителя, а воспитывать и обучать нужно с азова, практически с таблицы умножения, понемногу «подбрасывая» логарифмы и только напоминая о существовании математического анализа. Сложный для полного понимания постмодернизм с элементами массовой культуры – наиболее удачный симбиоз, который можно смело применять в провинциальном театре, не опасаясь оттока аудитории или собственного прозябания на «задворках» эволюции театрального мира.

Разумеется, значительно труднее в данных условиях актерам. Сцена, стул, фрак – играй! Но пока вы с другого края зала видите не расписные лестницы и балконы декораций, а пот на лбу актера, вы понимаете, что ни ваше, ни его присутствие здесь не напрасно.

Актер и режиссер Михаил Ульянов в 1987 году описал положение провинциальных актеров, которое, в сущности, со временем и не изменилось:

«Да, в областных и городских театрах актёру живется труднее, чем нам. И потому говорить о нём хочется не жалостливо, а с уважением. Хотя бы уже потому, что этому актёру приходится играть по двенадцать, а порой и больше премьер в год в то время как, скажем, в Театре имени Вахтангова мы имеем возможность ограничиться лишь четырьмя спектаклями. Актёры областных театров часто выезжают в районы, где надо осваивать небольшие сцены, приспосабливаться к “облегченному” варианту оформления, а порой играть и без всякого оформления, почти как на концерте. Разумеется, при этом мудрено сохранить в первозданном виде режиссерский рисунок, трудно не расшатать образ» [3, С.5].

Подводя итоги вышесказанному, можно утверждать, что, несмотря на все сложности и стереотипы, провинциальный театр был и остаётся определённой базой, стратегическим резервом русского театра. Недоста-

ток или отсутствие некоего величия, масштабности и (в хорошем смысле) пафоса делает небольшой театрик гораздо уютнее, проще и понятней. Коллектив его мобильнее и живее, в его репертуар новым мыслям и идеям порой гораздо легче проникнуть и реализоваться. На фоне всего перечисленного самой большой угрозой становится не отток кадров в столицу за азартом и самореализацией, а шанс увязнуть в типично провинциальном репертуаре, что может действительно привести театр в упадок. Именно эта «типичность» может спровоцировать сокращение и коллектива, и зрительской аудитории, которая рано или поздно всё-таки насытится «вечными темами», но из-за устоявшейся и никем не развиваемой системы взглядов уже будет не в состоянии адекватно воспринять какой-либо иной формат спектакля. Оптимальный способ избежать подобного активно реализует в своей работе Сергей Сеничев, вводящий в репертуар небольшого театра постмодернистские постановки, доступные и для неискушенного зрителя. Они не отпугивают его, а удерживают в списке постоянных гостей МХАТика.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Руднев П. Провинциальные театры: тенденции и перспективы // Театрал. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/5706>. [Дата обращения: 28.09.2016].
2. Хафизова Н. «Махонькие трагедии»: игра, игры, игре, игрою, об игре...» // Живой журнал. URL: <http://natalija-khaf.livejournal.com/21841.html>. [Дата обращения: 29.09.2016].
3. Ульянов М. Работаю актёром. – М.: Искусство, 1987. – 500 с.
4. Яковлева Ю. 10 провинциальных театров, которые непременно стоит посетить // Форбс. URL: <http://www.forbes.ru/stil-zhizni-slideshow/puteshestviya/74578-10-provintsialnyh-teatrov-kotorye-stoit-posetit/slide/1>. [Дата обращения: 20.09.2016].

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Аверьянова Екатерина Сергеевна – студентка Самарского государственного социально-педагогического университета

Акимова Татьяна Ивановна – д.ф.н., доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н.П.Огарева (Саранск)

Багратион-Мухранели Ирина Леонидовна – к.ф.н., доцент кафедры теории и истории литературы Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва)

Болдырева Татьяна Владимировна – к.ф.н., доцент кафедры журналистики Самарского государственного социально-педагогического университета

Волкова Елена Анатольевна – учитель гимназии №8 (Казань)

Волокитина Наталья Ивановна – аспирант Челябинского государственного педагогического университета

Граф Александр – д.ф.н., профессор Института славистики Университета г. Гиссена (Германия)

Давыдова Елена Вадимовна – студентка Челябинского государственного педагогического университета

Деменцова Эмилия Викторовна – театральный критик, аспирант МГУ им. М.В.Ломоносова

Дисковец Анна Васильевна – аспирант Белорусского государственного университета (Минск, Республика Беларусь)

Жаркова Дарья Сергеевна – студентка Челябинского государственного педагогического университета

Жарский Яков Сергеевич – к.ф.н., сотрудник компании PROF1.RU

Журчева Ольга Валентиновна – д.ф.н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского государственного социально-педагогического университета

Кислова Лариса Сергеевна – к.ф.н., доцент кафедры русской литературы Тюменского государственного университета

Кузьмина Марина Анатольевна – студентка Мордовского государственного университета им. Н.П.Огарева (Саранск)

Лисенко Анжела Рафизовна – к.ф.н., преподаватель кафедры германской филологии Казанского (Приволжского) федерального университета

Ловцова Ольга Валерьевна – аспирант Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Ломов Михаил Иванович – студент Мордовского государственного университета им. Н.П.Огарева (Саранск)

Малютина Наталья Павловна – д.ф.н., профессор кафедры украинской литературы Одесского национального университета им.И.И.Мечникова; профессор кафедры русской филологии Жешувского университета (Польша).

Махнина Наталья Георгиевна – к.ф.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета

Мельников Евгений Юрьевич – аспирант Челябинского государственного педагогического университета

Насрутдинова Лилия Харисовна – к.ф.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета

Пельмская Елена Михайловна – преподаватель подготовительно-го факультета для иностранных учащихся Казанского (Приволжского) федерального университета

Постнова Мария Николаевна – студентка Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П.Королева

Прохорова Татьяна Геннадьевна – д.ф.н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета

Рысаева Алина Гарифьяновна – студентка Казанского (Приволжского) федерального университета

Савиных Ольга Игоревна – аспирант Нижегородского национального исследовательского университета им. Н.И.Лобачевского

Сафаргалеева Евгения Азатовна – аспирант Института славистики Университета г.Гиссена (Германия)

Сейбель Наталия Эдуардовна – д.ф.н., профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета

Селютина Елена Александровна – к.ф.н., доцент кафедры литературы и русского языка Челябинской государственной академии культуры и искусств

Скорход Наталья Степановна – к.и., доцент Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения и Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург)

Слесарь Евгений Александрович – к.и., доцент Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург) и Санкт-Петербургского государственного института культуры

Старова Елена Александровна – к.ф.н., старший преподаватель кафедры журналистики Самарского государственного социально-педагогического университета

Султанова Рауза Рифкатовна – к.и.н., заведующая отделом изобразительного и декоративного-прикладного искусства Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии Наук Республики Татарстан

Тихонова Ольга Владимировна – к.ф.н., преподаватель кафедры зарубежной литературы Воронежского государственного университета

Тютелова Лариса Геннадьевна – д.ф.н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национально-исследовательского университета им. академика С.П.Королева

Фролова Анна Сергеевна – студентка Нижегородского национального исследовательского университета им. Н.И.Лобачевского

Цыкунова Оксана Сергеевна – студентка Челябинского государственного педагогического университета

Шамина Вера Борисовна – д.ф.н., профессор кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета

Шастина Елена Михайловна – д.ф.н., профессор, зав. кафедрой немецкой филологии Елабужского института Казанского (Приволжского) федерального университета

Шахматова Татьяна Сергеевна – к.ф.н., доцент кафедры русского языка как иностранного Казанского (Приволжского) федерального университета

Шевченко Елена Николаевна – к.ф.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-------------------	---

Раздел I.

Современная российская драма: вопросы поэтики; диалог с классикой

<i>Е. А. Селютина (Челябинск)</i> «Отягощенные памятью жанра»: поиск индивидуальной художественной стратегии в современной драматургии	5
<i>О.В. Журчева (Самара)</i> Пространственные образы в новейшей русской драме	13
<i>Л. Г. Тютелова (Самара)</i> Роль паратекста в драматургии Вадима Леванова	19
<i>Я.С. Жарский (Санкт-Петербург)</i> Необычные элементы паратекста и их роль в пьесе Ольги Мухиной «Таня-Таня», или Как и зачем делать пьесу-скетчбук	25
<i>А. Граф (Гиссен, Германия)</i> Новая драма о старом. Дракула, или кто виноват?	30
<i>Л. С. Кислова (Тюмень)</i> Образ деловой женщины в современной отечественной драматургии	38
<i>Е.А. Сафаргалеева (Гиссен, Германия)</i> Оппозиция «женское» – «мужское»: жертвы в драме Д. Богославского «любовь людей»	45
<i>Н.Г. Махихина, Л.Х. Насрутдинова (Казань)</i> Специфика художественного пространства в драматургии Ксении Драгунской для подростков. 51	
<i>Т.В. Болдырева (Самара)</i> Медийность в пьесах А.Родионова и Е.Троепольской	58
<i>Т.И. Акимова (Саранск)</i> Структура образа провинциального сознания в пьесе Н. Коляды «В Москву – разгонять тоску (провинциалки)»	65
<i>Е.А. Старова (Самара)</i> Креативная рецепция классических произведений в драматургии Николая Коляды	72

Раздел II.

Проблемы современной западной драматургии.

Рецепция мировой классики.

<i>Н.И. Волокитина (Челябинск)</i> Фаустовские мотивы в экспрессионистской драме.....	78
<i>Н.Э. Сейбель (Челябинск)</i> Вещь как источник коллизии в немецкой драматургии конца XX века: диалог с традицией.....	84
<i>Е.М. Шастина (Елабуга)</i> «Театральные эксперименты» Даниэля Кельмана.....	91
<i>А.Р. Лисенко (Казань)</i> Тема одиночества в пьесе Н.-М. Штокманна «Корабль не придет».....	97
<i>Е. Ю. Мельников (Челябинск)</i> Система мотивов в пьесе Л. Хюбнера «Steeps».....	104
<i>О. В. Тихонова (Воронеж)</i> Тема «Восстания женщин» в одноименной драме К.Сэндербю и Э. Б. Ольсена «Куда ушла нора?».....	110
<i>О.В. Ловцова (Екатеринбург)</i> Дети и родители в драмах Джо Пенхолла.....	118
<i>О.И. Савиных (Нижегний Новгород)</i> Трансформация сюжета о медее в европейской и российской драматургии XX – XXI вв. (Ж. Ануй, М. Курочкин, В. Клименко).....	126

Раздел III.

Вопросы театра в теоретическом и историческом аспекте.

Театральная практика

<i>Н. С. Скороход (Санкт-Петербург)</i> «Анна Каренина» Льва Толстого в свете ранних сценических интерпретаций: от мелодрамы к трагедии.....	135
<i>И.Л. Багратион-Мухранели (Москва)</i> Функция внесценических персонажей в пьесах «Царь иудейский» К.Р. И «Последние дни. (Пушкин)» М.А.Булгакова.....	143
<i>А. В. Дисковец (Брест, Белорусь)</i> Особенности конфликта в пьесе В. Набокова «Изобретение вальса».....	150
<i>Р.Р. Султанова (Казань)</i> Элементы цирка и клоунады в современном татарском театре (на примере ТГАТ им. Г.Камала).....	156
<i>Е.М. Пельмская (Казань)</i> Театральность в романе Ю.Буйды «Синяя кровь».....	164
<i>Е. А. Слесарь (Санкт-Петербург)</i> Концепты жестокости и терроризма в современной драме и театре.....	170
<i>Т.С. Шахматова (Казань)</i> Проблема «Регулирования» высказывания в современном театральном пространстве: пьесы с признаками нарушения российского законодательства.....	180

Э.В.Деменцова (Москва) «Мефисто» как «событие»: тема фашизма на примере спектаклей московского художественного театра им. А.П. Чехова Адольфа Шапиро и Константина Богомолова	186
Н.П. Малютина (Одесса, Украина; Жешув, Польша) Формы театральной коммуникации как опыт перформативной эстетики (на примере двух современных постановок киевских театров)	195
Е.А. Волкова (Казань) Русский и польский «Иванов» А.П.Чехова: к вопросу о национальной специфике театральной интерпретации.....	203
В.Б.Шамина (Казань) «Череп из коннемары» на сцене казанского тюза	208
Е.Н.Шевченко (Казань) «Живые картины» Ван Гога: о спектакле «Из глубины...» Казанского театра юного зрителя (к проблеме интермедиальности)	214

Раздел IV.

Первые шаги в науке: статьи юных участников проекта

Е. С. Аверьянова (Самара) «Обрядовый театр» Ивана Вырыпаева: ритмико-композиционные элементы в пьесе «Кислород».....	220
О. С. Цыкунова (Челябинск) Типология русской производственной драмы XXI века	225
М. Н. Постнова (Самара) Пьеса В. Леванова «Парк культуры им. Горького»: конфликт и характеры	232
Е.В.Давыдова (Челябинск) Место Константина Стешика в русскоязычной новой драме Белоруссии	237
Д. С. Жаркова (Челябинск) Прозаический и драматургический варианты автобиографии Алэн Польш: специфика жанра	245
А.С.Фролова (Нижний Новгород) Интерпретация мифологических сюжетов в драматургии Хайнера Мюллера в контексте традиций «эпического» и «постдраматического» театров	252
А.Г. Рысаева (Казань) Проблема интертекстуальности в пьесе Тома Стоппарда «Изобретение любви»	258
М. И. Ломов (Саранск) Провинциальный театр сегодня: деятельность и особенности (На примере народного театра «Дебют» республики Мордовия).....	264
М.А. Кузьмина (Саранск) О провинциальном театре: доходчивый постмодернизм и «махонькие трагедии» Сергея Сеничева	268
Информация об авторах:	274

**СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ И ЕВРОПЕЙСКАЯ
ДРАМА И ТЕАТР**

**RUSSISCHES UND EUROPÄISCHES
GEGENWARTSDRAMA UND – THEATER**

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ ПО ИТОГАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
KOLLEKTIVE MONOGRAPHIE NACH DEN MATERIALIEN DER INTERNATIONALEN
WISSENSCHAFTLICHEN KONFERENZ

25–27 октября 2016 года, Казань
25–27. Oktober 2016, Kazan

Компьютерная верстка – *Азат Гапсаламов*

Сдано в набор 20.10.2017. Подписано к печати 03.11.2017.
Формат 60x84^{1/16}. Бумага офсетная.
Гарнитура «Таймс». Печать ризографическая.
Усл. печ. 17,5 л. Тираж 500 экз. Заказ № ??.

420111, Казань, Дзержинского, 9/1. Тел.: 8-917-264-84-83.
Отпечатано в РИЦ «Школа».
E-mail: ric-school@yandex.ru