



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

**ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ**  
**КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ**

**Самоинсценировки Милорада Павича: проза языком театра**

**Выпускная квалификационная работа**  
**по направлению 440401 Педагогическое образование**  
**Направленность программы магистратуры**  
**«Филологическое образование»**

Проверка на объем заимствований:  
\_\_\_\_\_ % авторского текста

Работа \_\_\_\_\_ к защите  
рекомендована/не рекомендована  
« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.  
зав. кафедрой литературы и МОЛ  
доктор филологических наук, профессор  
\_\_\_\_\_ Маркова Татьяна Николаевна

Выполнил:  
студент группы ОФ-215/122-2-1  
Брусов Леонид Владимирович

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
\_\_\_\_\_ Сейбель Наталия  
Эдуардовна

**Челябинск**  
**2017 год**

## Оглавление

Введение	3
Глава I. Теория рода и жанра: отправные точки исследования	15
§ 1 Жанрово-родовая система литературы в динамике её изучения	15
§ 2 Возможности, объект и принципы жанрового анализа литературного текста	23
§ 3 Самоинсценировка: понятия, исследователи, особенности	33
Глава II. «Вечность и ещё один день» как самоинсценировка романов «Хазарский словарь» и «Пейзаж, нарисованный чаем»	42
§ 1. «Хазарский словарь» как эпическая основа пьесы «Вечность и ещё один день»	42
§ 2. Роман «Пейзаж, нарисованный чаем» как эпическая основа отдельных эпизодов пьесы «Вечность и ещё один день»	44
§ 3. Структура и вариативность пьесы «Вечность и ещё один день»	45
Глава III. «Стеклянная улитка» как самоинсценировка одноимённой рождественской повести	58
§ 1 «Стеклянная улитка» Милорада Павича как рождественская повесть	58
§ 2 Эпическое и драматическое в «Стеклянной улитке» Милорада Павича: эксперименты с жанром	65
§ 3 Специфика жанра интерактивной драмы на примере «Стеклянной улитки» М. Павича	74
Методические рекомендации к учебному проекту «Мастер-класс: режиссёрский анализ пьесы М. Павича “Вечность и ещё один день”»	86
Заключение	107
Библиографический список	110
Приложение. Режиссёрские интерпретации студентов	115

## Введение

Данная работа посвящена исследованию способов воплощения сходных смыслов в прозаическом и драматическом вариантах текстов Милорада Павича, а также трансформации смыслов в процессе перевода эпического текста на язык сцены. Одним из родоначальников самоинсценировки, то есть «процесса переработки авторами для постановки на сцене собственных недраматических произведений» [75, С. 240], можно назвать Чарльза Диккенса, актерский талант которого выразился, в частности, в организовывавшихся им «читках», а затем и в инсценировании собственных текстов. Его первая пьеса «Странный джентльмен» – переработка одного из «Очерков Боза». «Театр <“Сент-Джеймс”> открыл свои двери всего за год до описываемых событий, и оба его главных исполнителя — Д. Брэхем и Д. Харли были большими друзьями Диккенса. На долю “Странного джентльмена” выпал успех, по праву разделенный драматургом с молодым композитором Д. Хулла. Пьеса прошла шестьдесят раз и была возобновлена в новом сезоне» [84]. Но не все исследователи склонны трактовать автоинсценировки Диккенса как успешные: «Пьеса “Странный джентльмен”, написанная на сюжет одного из “Очерков Боза”, – произведение слабое и старомодное», – пишет Уилсон Энгус в книге «Мир Чарльза Диккенса» [96, С. 105].

В истории литературы самоинсценировка является относительно продуктивным жанром. Достаточно вспомнить Чарльза Диккенса («Большие надежды»), Александра Дюма-сына («Дама с камелиями»), Эмиля Золя («Тереза Ракен»), Шолома-Алейхема («Тевье-молочник»), Дмитрия Мережковского («Пётр и Алексей» - «Царевич Алексей»), Леонгарда Франка («Причина», «Карл и Анна», «Руфь»), Михаила Булгакова («Белая гвардия» – «Дни Турбиных»), Всеволода Иванова

«Бронепоезд 14-69», Юрия Олешу («Три толстяка»), Алексея Толстого («Золотой ключик»), Дафну дю Морье («Ребекка»), Валентина Катаева («Сын полка»), Теннесси Уильямса («Ночь игуаны»), Бел Кауфман («Вверх по лестнице, ведущей вниз»), Валентина Распутина («Живи и помни»), Фатиха Амирхана («Фатхулла хазрат»), Шарифа Камала («В вороньем гнезде»), Мирсая Амира («Агидель»), Аяза Гилязова («Три аршина земли»). История литературы знает и другие формы взаимоотношений прозаических и драматических текстов одного и того же автора. Так, пьеса Ульриха Хуба «У ковчега в восемь», стала основой повести «Ковчег отходит ровно в восемь».

В творчестве Павича самоинсценировка представлена пьесой «Вечность и ещё один день», являющейся переработкой текстов романов «Хазарский словарь» и «Пейзаж, нарисованный чаем», и пьесой «Стеклянная улитка», которая представляет собой переработанную в драму одноимённую повесть с включением одной главы из романа «Звёздная мантия».

«Рефлексия, игра, интеллектуальные концепции» [31, С. 292] – то, что ставится исследователями и в заслугу Павичу, и в вину. Его творчество трактуют и как «конечный пункт длительного, чрезмерно затянувшегося сражения всевозможных “новых романистов” с романом» [там же, С. 292], и как одновременно «игру с любопытным читателем и ... поиск новых форм изложения и чтения» [83, С. 91]. Его влияние на развитие литературы XXI века абсолютизируют: «Мир изменился с появлением его текстов, изменение продолжается, ибо Павич творит свой собственный мир, втягивая нас, приглашая нас в него, кого через царские ворота, кого через узкую дверцу, кого через окно...» [58, С. 107.], и констатируют невыраженность его исторической и этической позиции: «Его повествование ориентировано скорее на культуру, чем на действительность, факты истории лишь проецируются на балканские и

другие проблемы современности. Автор помещает проблемы современности в игровое пространство, поэтому очень трудно понять его позицию» [60, С. 86].

Милорад Павич (Milorad Pavić, 15 октября 1929 года – 30 ноября 2009 года) родился в Белграде, в Сербии, на берегу Дуная. Мать – скульптор, отец – спортсмен. Сам писал о том, что ему повезло с родственниками: «В моей родословной по отцовской линии писатели были ещё в XVIII веке... Сам я с детства хотел быть таким, как мой дядя по отцу, Никола Павич, который в то время, в середине XX века, был известным писателем. Я хотел продолжить литературные традиции нашей семьи и рад, что мне удалось сделать это» [4, С. 268-269]. Среди предков – поэты и почётные члены Академии. Он очень рано выучил французский, английский, немецкий и русский. Свой первый рассказ опубликовал именно по-французски, а в 1947 году издал сербскую вариацию на тему пушкинской «Полтавы». В 1949-1953 годах учился на философском факультете, занимался скрипкой, сербской литературой XVII – XVIII веков, перевёл «Полтаву», тогда же стал заниматься темой Кирилла и Мефодия: «"Хазарский словарь" я смутно представлял себе ещё студентом, это было приблизительно в 1953 году, тогда я столкнулся с этой темой, читая о хазарской миссии Кирилла и Мефодия. Идея созрела только в семидесятые годы, когда я решил написать книгу, имеющую структуру словаря» [там же, С. 272].

С 1954 года будущий классик постмодернизма работал в газетах, писал статьи о сербской поэзии, переводил стихи с французского и немецкого, служил в армии, переложил на сербский «Евгения Онегина». Выпустил несколько поэтических сборников и сборников рассказов («Железный занавес», 1973; «Кони Святого Марка», 1976; «Русская борзая», 1979; «Новые белградские рассказы», 1981 и др.). С 1978-го начал писать «Хазарский словарь», вышедший в Белграде в 1984-м, в следующем

году получивший престижную премию журнала «НИН» и вскоре переведённый на множество языков.

Успех «Хазарского словаря» удивил самого автора: «Я был самым нечитаемым писателем своей страны до 1984 года, когда вдруг за один день превратился в самого читаемого» [8]. В своих воспоминаниях он пишет о сознательном акценте на форму, который он делает в первых текстах, о задаче экспериментировать с жанром и выбором художественных образцов. Исследователи называют первый роман Павича «лучшим примером для иллюстрации протогипертекста» [48, С. 28], «интерактивным романом» [89], «креатологическим» [47] или «креолизированным текстом» [91], «нечитаемым (readless) текстом» [97] в том смысле, что вариативность не дает прочесть и осмыслить все его варианты.

Второй роман «Пейзаж, нарисованный чаем» (опубликован в 1988 году) – «это книга о моём пребывании на Святой горе Афонской в Греции, где я жил в разных монастырях, дольше всего в сербском монастыре Хиландар, чьё подробное описание дано в романе» [4, С. 276-277]. «На этот раз я тоже использовал всеми любимую и хорошо известную структуру, которая, однако, никогда раньше не применялась в литературе. Это был кроссворд... Роман, в зависимости от пола читателя, завершается по-разному. И конечно, начало и конец будут разными при чтении по вертикали и по горизонтали» [9].

Эксперименты Павича уже на ранних этапах приводят его к «отказу от бумаги», к поискам в направлении новых форм бытования текста. Так возникают компьютерный текст и текст для читки. Автор «пришел к заключению, что не стоит слишком привязываться к бумаге и что все эти долгие годы и десятилетия меня звала к себе устная речь, которую я знал не из книг, а от проповедников и народных сказителей. Подумал я и о театре. Короче говоря, в тот момент холодный свинец печатного слова был

для меня тем багажом, который надо было отбросить, чтобы обратиться к теплому и живому актерскому слову. Так родилась моя драма в форме театрального меню "Вечность и еще один день". [10].

Первая из рассматриваемых нами пьес «Вечность и ещё один день» была создана в 1993 году. В её основе лежат фрагменты двух первых романов Павича. Это одна из первых пьес, использующих прием «пермутации» – взаимозаменяемости частей текста [83, С. 92], отличающаяся строением «“фасеточным”, т.е. составленным из множества небольших самостоятельных фрагментов. Движение от одного фрагмента к другому происходит нелинейным образом, демонстрируя нелинейную динамику интерактивного текста, а организующим принципом произведения, таким образом, становится гипертекстуальность» [89, С. 7-15 (9)]. «Она, – писал Павич, – возникла по двум причинам: во-первых, я хотел создать интерактивное нелинейное действие и в театре, а во-вторых, мне надоело смотреть на то, как постановщики превращают мои романы XXI века в пьесы XIX века» [10].

Самоинсценировкой является «Стеклянная улитка», которую мы будем рассматривать «крупным планом». В то время «Кровать для троих» - интерактивная драма, содержащая интертекст, однако, не включающая в себя целостных сюжетных текстов, образов и композиционных поворотов прозы Павича.

Из фрагментов романов «Хазарский словарь» и «Пейзаж, нарисованный чаем» Павич создаёт оригинальный драматический текст – пьесу «Вечность и ещё один день». Две другие его пьесы «Кровать для троих» и «Стеклянная улитка» вышли в 2002 году, когда Павич уже был доктором философии в Загребском университете, входил в состав Сербской академии наук и искусств, его книги были переведены на 30 языков, успехом пользовались вышедшие романы «Последняя любовь в Константинополе» (1994), «Ящик для письменных принадлежностей»

(1999), «Звёздная мантия» (2000). Сам он писал, что «в 2002 году я опубликовал две интерактивные драмы: "Кровать для троих" и "Стеклянную улитку". В основе второй лежит мой одноименный рассказ, написанный специально для Интернета, он появился сначала в электронной сети, а потом уже в книге с тем же названием» [11]. Поиски в области интерактивного театра автор определяет в своих воспоминаниях как логичное продолжение экспериментов с прозой. В создаваемом им театре интерактив и разрушение композиционной линейности происходит через принципиальное изменение пространственно-временных констант: «занавес существует не для того, чтобы отделить сцену от зрителей, а для того, чтобы, пересекаясь со вторым невидимым занавесом, делящим зал и сцену в длину на две половины, образовать золотое сечение – некое подобие креста в театральном пространстве» [12].

Из предрождественской повести «Стеклянная улитка» и одной из глав романа «Звёздная мантия» автор создаёт оригинальный драматический текст – пьесу «Стеклянная улитка».

В литературном наследии Павича можно найти несколько вариантов работы автора по переводу эпического текста в драматический:

1 соединение двух романских текстов в одном драматическом со значительном сокращении каждого из них (романы «Хазарский словарь» и «Пейзаж, нарисованный чаем», послужившие основой для пьесы «Вечность и ещё один день»);

2. переработка одного эпического текста с использованием одной-двух сцен из другого (повесть «Стеклянная улитка», включив в себя сцену из романа «Звёздная мантия», трансформировалась в пьесу, сохранив название повести).

Можно **предположить**, что, во-первых, трансформация смыслов и образов при самоинсценировании претерпевает изменения, составляющие



интересный объект исследования; во-вторых, две разные авторские стратегии имеют свои особенности, могущие вызвать научный интерес.

Соответственно, **материалом** нашего исследования являются:

во-первых, драматические тексты Милорада Павича:

- «Вечность и ещё один день» (*«Позоришнијеловник за увек и дан више»*, 1993);
- «Стеклянная улитка» (*«Стаклени пуж»*, 2002);

во-вторых, эпические тексты Милорада Павича:

- «Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100000 слов» (*«Хазарски речник. Роман-лексикон у 100.000 речи»*, 1984);
- «Пейзаж, нарисованный чаем. Роман для любителей кроссвордов» (*«Предео сликан чајем. Роман за љубителје укритених речи»*, 1988);
- «Стеклянная улитка. Притчи из Интернета» (*«Стаклени пуж. Приче са Интернета»*, 1998);
- «Звёздная мантия. Астрологический справочник для непосвящённых» (*«Звездани плашт. Астролошки водич за неупућене»*, 2000).

**Объект** – жанрово-родовые признаки эпического текста и самоинсценировки Павича.

**Предмет исследования** в данной диссертации – трансформация знаковой системы эпического текста при переводе его на язык драмы, при этом мы осознаём формулировку темы нашей работы как своего рода метафору, поскольку сравниваем не прозаические тексты с постановками, осуществлёнными в театре, а эпический и драматургический варианты, написанные самим Павичем.

Творчество Милорада Павича является объектом изучения для следующих исследователей: Михайлович Я. (1998 [Проза Милорада

Павича и гипертекст]), Манделя Б.Р. (2011 [Милорад Павич: Пазл между явью и сном], 2014 [Загадки, тайны, память, восхищенье...]), Месянжиновой А.В. (2005 [Архетипическая основа постмодернистских культурных моделей (Милорад Павич и Джулиан Барнс)], 2010 [Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма (Итало Кальвино, Милорад Павич, Джулиан Барнс)]), Филаткиной И.В. (2001 [Милорад Павич – писатель XXI века]), Плехановой И.И. (2011 [В. Сорокин и М. Павич: постмодернистская модель художественной полемики]), Попович Т. (2014 [А.С. Пушкин – сокровенный герой прозы М. Павича]), Лучинского Ю.В. (2010 [Медийный VADE MECUM: «биографии города» Питера Акройда, Милорада Павича и Орхана Памука]), Харитоновой О.А. (2010 [Неклассическая парадигма художественности: интерактивный роман]), Потаниной Н.Л. (2011 [Культурная память и диалог культур в «романе-антологии» М. Павича «Бумажный театр»]), Яуре М.В. (2010 [Загадка «Розы Кипра». Ольфакторный код романов М. Павича]), Деминой А.И. (2011 [Структура и функции героя в романах Лоренса Даррелла «Александрийский квартет» и Милорада Павича «Хазарский словарь»]), Шатько Е.В. (2012 [Образы Кирилла и Мефодия в романе М. Павича «Хазарский словарь»]), 2013 [Параисторические образы в романе Милорада Павича «Хазарский словарь»]), 2014 [Философские основы романа М.Павича «Хазарский словарь»]), Гарбуз О.В. (2007 [Встречи по обе стороны зеркала или матрёшка и постмодерн]), Кулешовой С.В. (2013 [Мифологическая модель мира в романе М. Павича «Ящик для письменных принадлежностей»]) и др.

Так, И.В. Филаткина в статье «Милорад Павич – писатель XXI века» пытается ответить на вопросы о книге будущего, новом содержании и новых способах чтения. Творчество Павича для автора статьи – попытка найти «новые сосуды» и влить в них «новое вино», сделать читателя

соавтором. Создание литературного произведения Филаткина (вслед за Павичем) сравнивает с зодчеством и выделяет тип героев-архитекторов, в частности, из «Стеклянной улитки» как знаковый для автора. Автор статьи обращает внимание и на энциклопедические знания Павича. Глубинные смыслы, скрытые от читателя-профана и заставляющие его проникать в суть произведения с каждым новым прочтением, представляются Филаткиной несомненным достоинством прозы Павича. Автор статьи анализирует структуру и образный мир основных произведений Павича, доказывая их принадлежность постмодернизму и находя связи между всеми исследуемыми текстами. Таким образом, весь корпус романов, рассказов и пьес Павича И.В. Филаткина рассматривает как единую, постоянно пополняющуюся библиотеку.

В статье «Архетипическая основа постмодернистских культурных моделей» А.В. Месянжинова пытается «выявить *культурологическую общность* произведений постмодернизма, некий формальный аспект сходства и показать *архетипическую основу* создаваемых этими авторами *культурных моделей*» [60, с. 83]. В шести основных романах М. Павича автор статьи исследует форму, структуру текста, культурный базис, тематику, героев, участников событий и связь с современностью и приходит к выводу, что «*М. Павичу удалось создать свою собственную архетипическую модель культуры*. Как мы убеждаемся на примере творчества М. Павича, литературное пространство постмодернизма определяется *символами, знаками, образами, архетипами, мифологемами*» [там же, с. 89].

Для О.В. Гарбуз мир произведений Павича предстаёт в образе матрёшки. Рассматривая цикл рассказов «Семь смертных грехов» как «неделимый роман», исследователь приходит к выводу, что модель матрёшки в произведениях Павича «есть не что иное, как пространство различий при условии единого глубинного основания. В прозе Павича

таким основанием выступает пространство сна и фантазии, которое позволяет героям его произведений свободно путешествовать из одного романа в другой, меняя лишь внешность, но не внутреннее содержание» [38, с. 181].

О.А. Харитонов исследует самый знаменитый, самый сложный роман М. Павича «Хазарский словарь» как интерактивный роман. Автор статьи говорит о новаторстве организации текста и приходит к заключению об «открытости, дискретности и нелинейности повествовательного развёртывания произведения Павича» [89, с. 10]. Особое внимание Харитонов уделяет взаимоотношениям «автор – читатель» и «читатель – художественное произведение», допуская не только «разнообразие траекторий прочтения» [там же, с. 13], но и «множественность авторских позиций как внутри произведения, так и за его пределами» [там же, с. 13].

А.И. Демина рассматривает роман «Хазарский словарь» как роман имплицитного сюжета с особенной системой персонажей, значимой только в заявленной структуре романа-словаря.

На фоне научно-исследовательской литературы о М. Павиче выделяется статья М.В. Яуре «Загадка “Розы Кипра”. Ольфакторный код романов М. Павича», автор которой выделяет три уровня смыслообразования запахов – мифологический, византийский и современный. М.В. Яуре анализирует сферу ароматов в произведениях Павича (особенно в романе «Ящик для письменных принадлежностей»), прослеживая межвременные и межпространственные связи.

Одна из самых ярких по стилю и образности – статья Б.Р. Манделя «Милорад Павич: Пазл между явью и сном», в которой автор задаётся вопросом: «Можно ли вообще провести академический анализ произведений Павича? Того самого писателя, который однажды сказал, что есть книги, читающие нас самих?» [58, с. 106]. Попытка сравнения чтения

с чем-либо оборачиваются неудачей, «сравнения не подобрать, да и нужно ли? <...> Ясно только одно: мир изменился с появлением его текстов, изменение продолжается ибо Павич творит свой собственный мир, втягивая нас, приглашая нас в него, кого через царские ворота, кого через узкую дверцу, кого через окно... Но рано или поздно мы все оказываемся в нем!» [там же, с. 107].

Мы рассматриваем творчество автора с точки зрения его жанровых экспериментов, игры, обеспечивающей перевод эпического содержания в драматическую форму. В работе используются сравнительно-сопоставительные, биографические и социо-культурные, структурные **методы исследования**. Мы опираемся на труды по исторической поэтике (М. Д. Вида, Д.-Д. Трисино, Б. Даниелло, Б. Ломбарди, Ф. Робортелло, В. Маджи, С. Сперони, Д. Муцио, Б. Варка, Д. Чинтио, А. Минтурно, Ю. Скалигера, Л. Кастельветро), теории жанра (И.В. Гёте, Г.Ф. Гегель, В.Г. Белинский, Э. Золя, Д. Лукач, А.Ф. Лосев, М.М. Бахтин, Л.С. Выготский, И. Левый, Н.Д. Тамарченко, Н.Л. Лейдерман), в том числе драмы (А.А. Аникст, Э. Бентли, С.В. Владимиров, Н.И. Ишук-Фадеева, Б.О. Костелянец, В.Е. Хализев). Используем труды А.С. Пушкина, А. Арто, Б. Брехта, В.Э. Мейерхольда. Обращаемся к трудам по переводоведению (И. Левый, Д.А. Олицкая) и театроведению (А. Боннар, Х.-Т. Леман, Н.В. Григорьянц).

**Цель** нашего исследования – выявление принципов самоинсценирования прозы Павича в пьесах «Вечность и еще один день» и «Стеклянная улитка».

#### **Задачи:**

1. Системно описать отличительные параметры эпического и драматического текста с тем, чтобы определить направление и методику их сопоставительного анализа.

2. Дать определение «самоинсценировке», исследовать биографические и историко-культурные механизмы ее осуществления.

3. Выявить основные тенденции работы Павича с собственным прозаическим текстом в процессе самоинсценировки.

4. Системно описать механизмы перформативности, используемые в эпических и драматических текстах Павича.

5. Дать рекомендации по использованию материалов работы в практике детского чтения.

Структура работы, соответственно, состоит из введения, трёх глав, методических рекомендаций, заключения, библиографического списка и приложения.

## Глава I. Теория рода и жанра: отправные точки исследования

### § 1 Жанрово-родовая система литературы в динамике её изучения

Попытки классифицировать литературные произведения предпринимались со времён Древней Греции. Ещё Платон (V – IV вв. до н.э.) в третьей книге своего сократического диалога «Государство» делит все виды поэзии и мифотворчества на три рода по доле подражания в каждом: трагедия и комедия «целиком складывается из подражания» [27, С. 394], дифирамбы состоят «из высказываний самого поэта», «а в эпической поэзии... – оба этих приёма».

Аристотель (384 – 322 гг. до н.э.) продолжает исследовать виды поэтических произведений и в 335 г. до н.э. создаёт трактат «Поэтика» («Об искусстве поэзии»). Древнегреческий мыслитель говорит, что виды творчества различаются «средствами подражания, предметом и способам подражания» [17, С. 1067]. Аристотель пишет, что поэзия должна вызывать «присущее ей удовольствие» [там же, С. 1102], таким образом, намечая возможности исследования роли, как автора, так и читателя, говорит и об исполняющих поэтические произведения, и о слушающих их. Он выделяет: эпос, лирику и драму. Отметим, что для Аристотеля «трагедия выше эпопеи, так как более достигает своей цели» [там же, С. 1112].

В Древнем Риме поэтикой занимался Гораций (65 – 8 гг. до н.э.). В его «Науке поэзии», вслед за Платоном и Аристотелем, перечислены три рода поэзии, подчёркнуто, что драма действует сильнее на зрителя, чем эпос на слушателя: «Что к нам доходит чрез слух, то слабее в нас трогает

сердце, / Нежели то, что само представляется верному глазу / И чему сам свидетелем зритель» (пер. М. Дмитриева) [25, С. 218].

Античные традиции продолжает Возрождение. В XVI веке итальянские гуманисты изучают поэтику и на основе трактатов Аристотеля и Горация создают свои труды по теории поэзии: Марко Джироламо Вида «Об искусстве поэзии» (1527), Джан-Джорджо Триссино «Поэтика» (1529), Бернардино Даниелло «Поэтика» (1536), лекции о «Поэтике» Бартоломео Ломбарди (1541), комментарии к «Поэтике» Аристотеля Франческо Робортелло (1548), «Объяснения к «Поэтике» Аристотеля» Винченцо Маджи и Бартоломео Ломбарди (1550).

К 1555 году происходит постепенное слияние «Поэтик» Аристотеля и Горация, результатом которого стали многочисленные труды: «Рассуждение об искусстве, о природе и о боге» Спероне Сперони (ок. 1550), «Об искусстве поэзии» Джироламо Муцио (1551), «Лекции» Бенедетто Варки (прочитаны в 1553 – 1554), «Рассуждение о трагедии и комедии» Джанбатиста Джиральди Чинтио (1554), «О поэте» (1559) и «Об искусстве поэзии» (1564) Антонио Себастьяно Минтурно, «Семь книг поэтики» Юлия Цезаря Скалигера (1561). Один из самых значительных трудов – «Перевод и толкование «Поэтики» Аристотеля» (1570) Лодовико Кастельветро.

«В теории драмы центральное место, – пишет А. Аникст, – занимали следующие вопросы: определение особенностей драматических жанров и различие между трагедией и комедией; понятие декорума; правила единств; проблема очищения (катарсиса) как конкретное выражение функции драматического искусства» [32, С. 112].

С наступлением эпохи Просвещения в теории литературы возникают новые взгляды на взаимодействие внутри жанрово-родовой системы. Великий гуманист И.В. Гёте (1749 – 1832) комментировал и уточнял аристотелеву «Поэтику»: в «Примечании к «Поэтике» Аристотеля, он



высказал своё мнение по поводу «туманного» места в трактате древнегреческого мыслителя – очищения через страх и сострадание (катарсис). В статье «Об эпической и драматической поэзии», постулируя единство поэтических законов для эпического поэта и драматурга, которые «трактуют сходные объекты, и оба могут использовать любой мотив» [24], он формулирует два главных отличия эпоса и драмы. Во-первых, «великое же и существенное их различие заключается в том, что эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как совершающееся в настоящем» [там же]. Во-вторых, «зритель пребывает в постоянном чувственном напряжении, он не смеет возвыситься до раздумья, он должен страстно следовать за мимом; его фантазия ввергнута в полное молчание, к ней нельзя предъявлять никаких требований; даже то, что пересказывается, должно сценически воздействовать на зрителя» [там же].

Особое представление о родах литературы было сформировано немецким философом Г.Ф. Гегелем (1770 – 1831). В «Лекциях по эстетике» он подробно описывает общий характер, особенности, а также историю развития эпоса, лирики и драмы. По Гегелю, предмет эпоса – то, «что есть», а объект – совершение действия, предстающее как реальное событие [23, С. 426]. Гегель отмечает «целостность объектов, отличный от лирики и драматической поэзии способ эпического развития и конкретное единство» [там же, С. 459]. В противоположность эпосу в лирике задача субъекта высказать себя, а не окружающую действительность. Важнейшими моментами излияния души являются: «во-первых, содержание, в котором ощущает и представляет себя внутренний мир; во-вторых, форма, благодаря которой выражение этого содержания становится лирической поэзией; в-третьих, ступень сознания и развития, на которой лирический субъект возвещает о своих чувствах и представлениях» [там же, С. 494]. Дрaму Гегель рассматривает «как высшую ступень поэзии и искусства

вообще, поскольку как по своему содержанию, так и по своей форме она достигает в своём развитии наиболее совершенной целостности» [там же, С. 537-538]. В драме Гегель выделяет её, во-первых, единство, отличающееся от единства эпоса и лирического стихотворения, во-вторых, «способ членения и развития» и, в-третьих, внешнюю сторону «слога, диалога и размера» [там же, С. 544].

Новым в исследованиях Гегеля является и подробное описание основных жанров внутри трёх родов литературы.

Русский критик В.Г. Белинский (1811 – 1848), продолжая традиции Гегеля, пишет статью «Разделение поэзии на роды и виды» (1841), где подробно описывает различия трёх родов поэзии. Для эпической поэзии главное внешнее – «событие. Здесь не видно поэта; мир, пластически определённый развивается сам собою, и поэт является только как бы простым повествователем того, что совершилось само собою» [20, С. 6]. Поэзия лирическая проникает во внутреннюю сторону события. «Это царство субъективности, это внутренний мир, мир начинаний, остающийся в себе и не выходящий наружу. <...> Здесь личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через неё, всё принимаем и понимаем» [там же, С. 7]. Высшим родом поэзии и «венцом искусства» Белинский считает поэзию драматическую, в которой поэзия эпическая и поэзия лирическая «совокупляются в неразрывное целое: внутреннее перестаёт оставаться в себе и выходит во вне, обнаруживается в действии; внутреннее, идеальное (субъективное) становится внешним, реальным (объективным) [там же, С. 7]. По Белинскому действие в драме «не имеет уже чисто внешнего характера» [там же, С. 7], а «событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое, <...> - мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных волей и характеров», которые «не остаются в самих себе, но непрерывно обнаруживаются, и в

практическом интересе открывают содержание внутренней стороны своего духа» [там же, С. 8],

Далее Белинский сравнивает один род поэзии с другим. Для нас представляется важным взгляд критика на взаимоотношения эпической и драматической поэзии. Приведём развёрнутую цитату: «Несмотря на то, что в драме, как и в эпосе, есть событие, драма и эпосея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпосе господствует событие, в драме – человек. Герой эпоса – происшествие; герой драмы – личность человеческая. Жизнь в эпосе является как нечто сущее по себе, то есть так, как она есть, независимая от человека... В драме жизнь является уже не только по себе, но и для себя сущее, как разумное сознание, как свободная воля. Человек есть герой драмы, <...> человек властвует над событием» [там же, С. 14]. Интересно, что понятие «судьба» Белинский определяет как «объективное действие» [там же, С. 16]. Здесь же даётся и определение коллизии – «та сшибка, то столкновение между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге, которые не зависят от его воли, которых он не может ни произвести, ни предотвратить, но которых разрешение зависит не от события, но единственно от свободной воли героя» [там же, С. 17]. В драматической поэзии выделяет три жанра – трагедию, комедию и драму.

Позднее проблемами жанра в XIX-XX веках занимались Э. Золя, Д. Лукач, А.Ф. Лосев, М.М. Бахтин, Л.С. Выготский, А.А. Аникст, Э. Бентли, И. Левый, В.Е. Хализев, Н.Д. Тмарченко и другие.

Исследователь Ж.М. Шеффер так говорит о развитии жанра в XIX-XX веках: «Понятия жанров обычно мыслились как критерии, позволяющие судить о том, соответствует ли произведение норме или, вернее, комплексу правил. При таком дескриптивно-нормативном понимании вопрос о соответствии данного текста комплексу правил или о его отступлении от них важнее, чем проблема отношений между текстами

и жанром (жанрами). Тот или иной жанр, например трагедия, в реальности представляет собой дефиницию, функционирующую как метр-эталон, которым в дальнейшем будут мерить и оценивать отдельные произведения» [92, С. 33]. Ж.М. Шеффер разделяет точку зрения литературоведов о коммуникативном подходе к понятию жанра. «Шеффер предлагает выделять две группы характеристик, описывающих речевой акт: синтактико-семантический статус высказывания (собственно сообщение) – канал (модальность) и содержание; и прагматический статус высказывания (коммуникативная рамка) – субъект, адресат, цель сообщения. Отдельно Шеффер говорит о характеристиках “интенция” и “контекст” (место и время акта коммуникации). Таким образом, автор показывает, что жанровое имя относится не к целому набору текстовых и содержательных характеристик произведения, а к определенному уровню (уровням) акта коммуникации» [45, С. 340]. Ж.М. Шеффер пишет, что «жанровым именем всегда обозначается не целостный текст, но самое большее общий акт коммуникации» [92, С. 128].

Один из современных литературоведов, разрабатывавших теоретическую модель жанра – Наум Лазаревич Лейдерман (1939 – 2010). Он пишет: «В литературу определенного времени жанр (даже давно сложившийся) никогда не приходит в готовом виде. Он возрождается как форма, которую методом проб и ошибок, следования традициям и отталкивания от них заново создает художник в процессе эстетического освоения своей современности. Но то, что художник создает заново, обусловлено самой природой жанра, теми возможностями охвата и смыслового художественно-завершающего оформления действительности, которые заложены в жанре генетически. Эти возможности могли быть отчасти реализованы прежде, отчасти еще не выявлены, о них, затаённых в «клетках» жанровой структуры, зачастую еще не знают, но они есть

потенциально, они ждут своего первооткрытия» [52, С. 244]. Лейдерман говорит, что у каждого жанра есть канон.

В труде «Теория жанра», говоря о жанровой модели, Н.Л. Лейдерман выделяет три плана: план содержания, план структуры и план восприятия [там же, С. 109]. Все аспекты жанрового содержания: тематика, проблематика, экстенсивность или интенсивность, эстетический пафос «объемлются самым общим содержательным понятием – *родовым смыслом*, который указывает на определенные отношения между человеком и миром, на сферу жизни, «срез», ракурс человеческой жизни, в пределах которых жанр совершает свое «овладение» действительностью» [там же, С. 111]. К плану структуры Лейдерман относит «способы художественного мышления, господствующие в данном жанре» [там же, С. 114], причём между системами «способов подражания» и жанровым содержанием существует некое единство – жанровая доминанта [там же, С. 116]. «Основные элементы жанровой формы» [там же, С. 116], «формы претворения действительности» Лейдерман называет «носителями жанра» [там же, С. 116]. По Лейдерману их четыре:

А) Субъектная организация художественного мира.

Б) Пространственно-временная организация (хронотоп).

В) Образ пневмосферы. Пневмосферу мы понимаем как образное воплощение идеи. Лейдерман подчёркивает, что «сплав образа пространства и времени и образа пневмосферы, отношения между этими двумя модусами — вот что создает целостный образ *внутреннего мира* художественного произведения» [там же, С. 125].

Г) Ассоциативный фон, который состоит из «открытых ассоциаций повествователя и персонажей; скрытых ассоциаций — *подтекста* и *сверхтекста* (разновидностью последнего выступает *интертекст*)» [там же, С. 125].

К плану восприятия относятся жанровые мотивировки, «которые ориентируют читателя в восприятии произведения как целостного мирообраза» [там же, С. 138].

Таким образом, говоря о соотношении эпоса и драмы в диахроническом изучении, можно выделить следующие отличительные характеристики:

- 1) Познание мира и подражание в эпосе осуществляется через рассказывание, в драме – путем показа;
- 2) Эпос структурно «свободен», может содержать несколько событий, цепь событий может излагаться не в хронологическом порядке в зависимости от позиции повествователя; драма характеризуется единством события, содержащего завязку, кульминацию и развязку;
- 3) Эпос состоит из текста автора и диалогов и монологов персонажей, драма содержит шесть обязательных элементов (фабулу, характеры, мысли, сценическую обстановку, текст и музыкальную композицию – по Аристотелю);
- 4) Действие в эпосе происходит в разных местах и в разное время, действие в драме происходит здесь и сейчас;
- 5) Слушающий или читающий эпос представляет события в воображении, актёра как посредника между автором и читателем в эпосе не предполагается; в драме зритель – условно отсутствующий наблюдатель, который отделён от актёра «четвёртая стеной»;
- 6) В эпосе персонажи возникают в фантазии читателя и подвержены его воле, в драме - актёр равен персонажу.

## § 2 Возможности, объект и принципы жанрового анализа литературного текста

Исследование жанра произведения предполагает:

**Во-первых, характеристику системы образов текста**, поскольку «анализ системы образов... важнейшее средство постижения смысла литературного произведения как художественного целого» [70, С. 232]. При том, что принято выделять несколько типов систем персонажей: парная (контраст двойников), центростремительная (герой – носитель центральной идеи) и центробежная (равнозначность многих персонажей, имеющих право на высказывание позиций) [там же: С. 231], очевидно, что первые две модели являются преимущественно драматическими, в то время как последняя – эпическая. Двойничество может носить характер гротесково-комический (например, «12 ночь» В. Шекспира, «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Любовь к трём апельсинам» (Нинетта – Смеральдина), «Король-Олень» (Дерамо – Тарталья), «Женщина-Змея» (Панталоне – жрец) Гоцци, «Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта), может создавать трагический эффект («Разбойники» Ф. Шиллера, «Троянской войны не будет» Ж. Жироду, «Калигула» А. Камю). При этом если эпическое произведение допускает особенный (эпический) тип события – встречу персонажей, которая «раскрывает родство противоположностей: событие обнаруживает противоречивое единство мира» [80, С. 289], то суть драмы заключается в антиномичности (по Дидро), а потому «всегда содержит иерархию изображённых лиц» [79, Стб. 176].

Центростремительный тип системы образов также характерен и для драмы, и для эпоса, однако, читатель эпического произведения познаёт образ главного героя через текст рассказчика, который может выражать мнение автора, а может и вступать с ним в диалог и даже

мировоззренческий спор. «<Сценическая> позиция также варьируется, но и для неё характерно тяготение к своему пределу — к отождествлению субъекта изображения с действующим лицом, персонажем» [80, С. 301].

Герой в эпосе делится на героя поступка и героя сознания и «действие героя... нарушает и восстанавливает объективное мировое равновесие» [там же, С. 301]. Драма же предполагает наличие протагониста, который «стремится к тому расширению возможностей нашей природы, к тому превышению, нарушению человеческих норм, которые делают его героем и составляют основное содержание трагедии» [35, С. 7]. «Способность к действию не является индивидуальным свойством героя – его действенность обусловлена жанром, предполагающим активное вмешательство в жизнь» [70, С. 64]. Примерами центростремительной драмы являются большинство трагедий («Эдип-царь» Софокла, «Ипполит» Еврипида, «Гамлет» и «Король Лир» У. Шекспира, «Федра» Ж. Расина, «Борис Годунов» А.С. Пушкина, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана, «Ундина» Ж. Жироу, «Калигула» А. Камю), поскольку «способность к выбору... вовсе не обязательно должна иметь активно боевой характер» [там же, С. 44], но «преобразование мира или, по крайней мере, влияние на него» «родовая особенность драматического героя» [там же, С. 64]. На этом свойстве системы образов драматургического текста базируется, в частности, актантная модель драматургического анализа текста Греймаса, который выделяет «шесть драматических функций: Лев (ценность): это субъект, желающий совершить действие; Солнце (обладатель блага): благо, желаемое субъектом; Земля (обладатель блага): тот, кому Желаемое благо приносит пользу; Марс (противник): препятствие на пути субъекта; Весы (арбитр): он решает, кому должно принадлежать благо, желаемое соперниками; Луна (помощник)» [98] и образует комбинации. «Отправитель («донатор», «даритель») в схеме Греймаса отождествляется



с отправителем акта коммуникации, например, с писателем, сочинившим рассказ. Объект — функция рассказа, означающая все то, что является предметом желания главного субъекта, т. е. понятие «цели» включено в один большой класс «объекта». Получатель (или бенефициарий) — актант, испытывавший на себе улучшение; тот, кто извлекает выгоду из результатов деятельности главного субъекта рассказа или вмешательства отправителя-донатора (дарителя благ). Помощник — класс персонажей или персонифицированных сил, приходящих на помощь главному субъекту рассказа или вступающих с ним в союз. Субъект — функция рассказа, объединяющая все атрибуты и действия главного героя, стремящегося получить желаемый объект или достичь желаемой цели. Противник («антагонист») — один из больших классов или функций рассказа, объединяющий всех персонажей или персонифицированные силы, которые противостоят главному субъекту рассказа. Таким образом, любой персонаж может быть определен как пучок дифференциальных функций и в зависимости от своего ситуационного положения может объединять разные функции. Ось адресант — адресат контролирует ценности, определяет создание ценностей и судит о желаниях и их распределении между персонажами. Ось субъект — объект обозначает траекторию действия и поиск героя или протагониста. Она усеяна препятствиями, которые должен преодолеть субъект, чтобы продвинуться вперед. Ось помощник — противник облегчает коммуникацию или препятствует ей. Она создает обстоятельства и разновидности действия и необязательно представлена персонажами. Помощники и противники — это иногда лишь «проекции воли к действию и воображаемых сопротивлений самого субъекта» [там же].

Кроме того, система образов эпического текста включает, помимо основных действующих лиц, развёрнутую галерею второстепенных персонажей, создающих социально-исторический и прочий фон. В то

время как «в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме её хода и развития» [19, С. 53].

**Во-вторых, сюжет,** который, по определению Н.Д. Тамарченко представляет собой «неразделённость-неслиянность мира и героя в событии» [35, С. 290]. Событийно-ситуационный ряд определяет остальные составляющие художественного целого. «Если в античное время эпическая и драматическая поэзия «различалась одна от другой больше формой, нежели содержанием» (Н.Г. Чернышевский), то в Новое и, особенно в Новейшее время эти роды литературы стали различаться, не меньше, если не больше не только формой, но и содержанием. В определяющей степени это связано с самовыражением художника, выявлением его собственного миропонимания (мироотношения) в сфере искусства» [62, С. 28].

Именно сюжет часто называют главным «носителем жанра» [52]. В определении В.Е. Хализева: «Словом “сюжет” ... обозначается цепь событий, воссозданная в литературном произведении, т.е. жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, в сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах» [88, С. 214]. Ю.М. Лотман пишет о «цепи сюжетных событий» [56, С. 223], общей для того или иного жанра. «Этический момент, - определяет Бахтин, - ... можно передать... путём пересказа» [33, С. 41], вычленяющего событийный ряд.

Л.Е. Пинский в книге, посвященной Шекспиру, вводит понятие «магистральный сюжет» как «единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра», как «то внутреннее родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника» [68, С. 50]. Так, магистральный сюжет шекспировских комедий – «это клубок из *нескольких любовных историй, - то параллельно протекающих, то пересекающихся, то сплетающихся воедино, - со всякими превратностями и превращениями, внешними переменами (в*

*положениях персонажей) и внутренними метаморфозами (в их чувствах, влечениях), - во всех отношениях разрешающихся счастливыми развязками, соединением любящих ко всеобщему удовольствию – персонажей, исполнителей, зрителей»* [там же, С. 53]. Выделение «магистрального сюжета» дало возможность выявлять и исследовать его внутри жанра, в контексте творчества одного автора или целой эпохи. На основе единства сюжета выделяются такие жанровые образования как «любовный роман», «роман путешествия», «роман расследования» и т.д.

«Предназначенная для коллективного восприятия, драма... обращается, в первую очередь, к социально-историческим противоречиям или извечным, человеческим антиномиям» [55, Стб. 242], на основании которых возникают мещанская драма, историческая трагедия, производственная драма или мистерия, комедия положений, философская драма.

Если «классические» эпохи (эпохи «нормативной художественности» в терминологии В.И. Тюпы) имели дело с канонами жанра и строго нормировали сюжетные события, которые могут организовать сюжет того или иного канона, то «эпоха эстетического креативизма» [Тюпа], ведущая свое начало от романтизма и не утратившая актуальности, чаще оперирует более свободным понятием стиля. В связи с этим Н.Д. Тмарченко предложил понятие «внутренней меры» как альтернативу «канону жанра» для описания «универсальной модели жанровой структуры» [80, С. 363]. «Внутренняя мера» для неканонических жанров, «в отличие от канона, не является готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, а может быть лишь логически реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений» [там же, С. 370]. В драме неканонические жанры начинают возникать в связи с переносом в неё инородных конструкций, таких как лирическая или эпическая ремарка,

предоставляющая слово автору, появление в ней нескольких сюжетных линий, нивелировка перевоплощения героя.

**В-третьих, хронотоп.** По наблюдениям А.Я. Гуревича, современный человек руководствуется в своей практической деятельности именно «абстракциями “время” и “пространство”» [41, С. 25]. Идея хронотопа, предложенная М.М. Бахтиным, прямо связывает пространство и время с проблемой жанра: «Сущность хронотопа в установлении законов, по которым натуральное время-пространство трансформируется в соответствующий условностям того или иного жанра хронотоп» [там же, С. 25]. Значимость пространственных и временных характеристик в произведениях разных жанров и родов литературы подчеркивается и А.Б. Есиным: «Характер условности времени и пространства в сильнейшей степени зависит от *рода* литературы. Условность максимальна в *лирике*, так как последняя ближе всего к искусствам экспрессивным. Здесь может совершенно отсутствовать образ пространства...» [43, С. 49].

В философии и лингвистике текста принято выделять три типа пространства – реальное, концептуальное и перцептуальное. Первая модель «определяет сосуществование и смену состояний реально существующих объектов и процессов» [44, С. 11]. Модель, типичная для эпоса, достаточно редка в драме, стремящейся к единству действия, однако регулярно «работает» в постдраматическом и постмодернистском театре, где соединяются несколько сюжетов («Багровый остров» М.А. Булгакова, «Чайка» Б. Акунина), или принципиально перемежаются временные пласты («Камень» М. фон Майенбурга). Концептуальное пространство представляет собой некую абстрактную хроногеометрическую модель, служащую для упорядочения идеализированных событий; это отражение реального пространства на уровне понятий (концептов), имеющих одинаковый смысл для всех людей [там же, С. 11]. Это более типичная модель для драмы, которая традиционно разрабатывает такие

концептуальные категории как дом («Дом Бернарды Альбы» Ф. Гарсиа Лорки, «Кукольный дом» Х. Ибсена), путь (красный ковер Агамемнона в «Орестее» Эсхила, шествие на казнь в «Марии Стюарт» Ф. Шиллера, поиск счастья в «Синей птице» М. Метерлинка, бессмысленные шаги в «Квадрате» С. Беккета), тьма, затмение, закат (полная метаморфоз в «Сне в летнюю ночь» У. Шекспира, ночь ритуальных игр в «Снегурочке» А.Н. Островского, ночь смертельной любви в «Кровавой свадьбе» Ф. Гарсиа Лорки, ночь самоубийства в «4.48. Психоз» С. Кейн) и др. Перцептуальное пространство – «условие сосуществования и смены человеческих ощущений и других психических актов субъекта» [там же, С. 11], тоже преимущественно эпико-лирический хронотоп: два дуба князя Болконского у Толстого, смена времен года в «Осени» Пушкина и др.

В.Н. Топоров акцентирует внимание на пространстве мифопоэтическом, его свойства он описывает следующим образом. Во-первых, «в мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства (оно “специализируется” и тем самым как бы выводится вовне, откладывается, экстенсифицируется), его новым (“четвертым”) измерением. Пространство же, напротив, “заражается” внутренне-интенсивными свойствами времени (“темпорализация” пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т.е. в тексте). Все, что случается или может случиться в мире мифопоэтического сознания, не только определяется хронотопом, но и хронотопично по существу, по своим истокам» [82, С. 232]. Во-вторых, «мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вечно; вне вещей оно не существует... Пространство (или – точнее – пространственно-временной континуум) не только неразрывно связано с временем, с которым оно находится в отношении взаимовлияния, взаимоопределения, но и с вещественным наполнением... т.е. всем тем, что так или иначе

“организует” пространство, собирает его, сплачивает, укореняет в едином центре... Вещи не только конституируют пространство, через задание его границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно, придавая ему значимость и значение» [там же, С. 234, 239] (выделено авт.). Эти функции пространства актуальны для анализа драматургии, о которой идет речь в данной работе.

**В-четвёртых, композиция**, которая представляет собой отражение «важнейших свойств художественного сознания и глубинных связей явлений реальности» [87, Стб. 387]. «Отсутствие в эпике необходимого для драмы сквозного напряжения и, следовательно, единой кульминации и, наоборот, важнейшая роль в ней в отличие от драмы ретардации («Гамлет» как раз — показательное исключение из правила)... можно считать родовым структурным признаком» [80, С. 293]. Традиционно литературоведческие концепции изучения композиции дуальны по своей природе, поскольку в случае и эпоса и драмы исходят из двуплановости художественного произведения, однако, эта двуплановость принципиально различна. В эпосе принципиальным образом разделяют «видимое» и «формы видения» [70, С. 103], содержание рассказа и процесс рассказывания (в «Тамани» содержание – история контрабандистов, а процесс рассказывания – дневник Печорина). На этой концепции базируются позиции Б.А. Успенского («Поэтика композиции»), М.М. Бахтина («Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве») и П.А. Флоренского. В драме, с одной стороны, сталкиваются изображаемое действие с событием восприятия сценической версии зрителем (в особенности они расходятся у Брехта, Пиранделло, Мюллера), с другой стороны внутреннее действие рефлексии героя и внешнее действие, разворачивающихся вокруг него событий, что особенно важно в классической трагедии. «Универсальную основу композиции драмы составляет членение её текста на сценические эпизоды,

в пределах которых один момент плотно примыкает к другому, соседнему» [85, Стб. 243]. Классическая драма традиционно распадается на пять актов, соответствующих пяти основным событиям, организующим сюжет: исходное, вводное, основное, центральное и главное событие. В пьесах У. Шекспира, трагедиях французских классицистов (П. Корнель, Ж. Расин), «высоких» комедиях Ж.-Б. Мольера пятиактовая композиция точно соответствует событийному ряду, который включает в себя принципиальные изменения в состоянии героя, ведущего интригу и направляющего действие пьесы в первых событиях и становящегося жертвой обстоятельств в дальнейшем. .

**В-пятых, форма организации текста**, которая «фиксирует словесно (иногда – графически)... межвидовое содружество разных видов искусств: литература, музыка, живопись, актёрское мастерство, режиссура» [86, Стб. 249]. Известна расхожая шутка о том, что если произведение написано сплошняком – это эпос, если в столбик – это лирика, если в два столбика – это драма. Однако, «вид вещи составляет ... конкретное зрительное явление, которое мы переживаем, наблюдая данную вещь, и в котором проявляются она сама и её качества» [46, С. 29]. О значимости формы художественного текста не раз писали литературоведы, представляющие самые различные научные школы. Так, У. Эко пишет о том, что пространственная организация страницы придаёт тексту множество дополнительных смысловых коннотаций [95, С. 94]. Ж. Деррида подчёркивает значимость формы для восприятия текста читателем, поскольку именно членение текста организует движение глаз читателя по определённом перцептуальному маршруту.

Родовая и жанровая принадлежность текста в первую очередь опознаётся читателем по его визуальному облику. Исследуя визуальный облик текста, Т.Ф. Семьян в качестве главного критерия определяет «плотность заполнения страницы» [77, С. 51], и принципы сегментации

речи. «В драматическом тексте ... очевиден ... вертикальный вектор, который формируется частотным использованием абзацных отступов, необходимых для выделения диалоговых реплик. Кроме того, в драматическом тексте нет объёмных описательно-повествовательных фрагментов, которые в эпическом тексте доминируют» [там же, С. 51]

Если основные функции визуального облика прозаического текста заключаются в:

1 Определении жанровой принадлежности (роман, повесть, рассказ)

2 Обозначении начала новой мысли (абзац, глава, часть)

3 Рубрикации глав, частей (вигилия, ночь, письмо)

4 Эмоциональной модальности текста [там же, С. 53] (парцелляция, риторические вопросы, фигуры умолчания),

то задача графики в драме

1 Определение жанровой принадлежности (высокая комедия, поэтическая драма, социальная драма)

2 Обозначение смены субъекта говорения и действия (персонаж, зритель)

3 Характеристика субъекта через строй речи, знаки препинания и т.д.

4 Рубрикация глав, частей (акт, картина, явление)

5 Обозначение объекта говорения (ремарка – режиссёру, реплика – партнёру, афиша – зрителю).

Таким образом, говоря о жанре, мы анализируем систему образов, сюжет, идею (проблематику произведения), композицию и форму организации текста, особенности возможностей способов характеристики персонажа.



### § 3 Самоинсценировка: понятия, исследователи, особенности

Самоинсценировку (или автоинсценировку) исследователи определяют как «результат переработки автором для постановки на сцене собственного недраматического литературного произведения» [75, с. 241].

Самоинсценировка является объектом изучения для следующих исследователей: Фардеевой Д.Р. («Национальная проза на сцене Татарского государственного академического театра имени Г. Камала», 2014), Сафуановой А.И. («Жанр автоинсценировки в русской сказочной драматургии 1920-1930-х гг.», 2015), Анцыферовой О.Ю. («Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса», 2015) и др.

Исторически жанр самоинсценировки начал формироваться в Новое время, когда её появление было продиктовано причинами утилитарного характера, например, необходимость борьбы с нищетой приводит маркиза де Сада к созданию самоинсценировок «Философия в будуаре» и «Эрнестина». Под пером проповедника эстетизма, возводящего в культ чувственные наслаждения, повесть в диалогах, являющаяся «развернутым обоснованием мировоззрению, исходящему из эстетического принципа наслаждения» [49, С. 292], превращается в манифест свободы личности сильного человека. Если в прозаическом варианте «это обоснование дается с различных сторон – с “естественной” позиции сына Природы или с позиции гражданина свободной республики, “либертена”» [там же, С. 292], то в драме на сцене не происходит ничего предосудительного, свобода тела только декларируется, но не проявляется.

Позже самоинсценировка связывается с творческими интересами автора и чувством необходимости высказать свою позицию по проблемам искусства, к которому он, казалось бы, имеет косвенное отношение.

Так произошло в случае Ч. Диккенса, любившего театр и не раз писавшего о нем (в том числе и критически): «Сюжет не относился ни к какому конкретному веку, народу или стране...» («Николас Никльби»). Его первая пьеса «Странный джентльмен» – переработка одного из «Очерков Боза». «Театр <“Сент-Джеймс”> открыл свои двери всего за год до описываемых событий, и оба его главных исполнителя – Д. Брэхем и Д. Харли были большими друзьями Диккенса. На долю “Странного джентльмена” выпал успех, по праву разделенный драматургом с молодым композитором Д. Хулла. Пьеса прошла шестьдесят раз и была возобновлена в новом сезоне» [84, с. 118]. Впрочем, не все исследователи склонны трактовать самоинсценировки Диккенса как успешные: «Пьеса “Странный джентльмен”, написанная на сюжет одного из “Очерков Боза”, – произведение слабое и старомодное», – пишет Уилсон Энгус в книге «Мир Чарльза Диккенса» [96, с. 105].

Необходимость заработка и попытки соединить одноактовые пьесы с сатирическими задачами реалистического искусства привели А.П. Чехова к созданию шести знаменитых миниатюр, написанных на основе рассказов («Осенью» – «На большой дороге», «Калхас» – «Лебединая песня (Калхас)», «Один из многих» - «Трагик поневоле», «Брак по расчёту» и «Свадьба с генералом» - «Свадьба», «Беззащитное существо» - «Юбилей», «Ночь перед судом»). Чуть позже, в начале XX века, Джеймс Барри инсценирует свою сказку-повесть «Питер Пэн», чтобы поделиться своими идеями не только с читателями, но и с юными зрителями. Пьеса получает название «Белая птичка» (за четыре года до появления «Синей птицы» М. Метерлинка).

Некоторые авторы самоинсценировок видели свою задачу в дистанцировании от традиции.

И в случае А. Дюма-сына, написавшего в 1848 году пронзительно-сентиментальный роман, ориентированный на традицию А. Прево

(«Манон Леско»), но потративший четыре года на борьбу с цензурой и право начать театральную карьеру (драма «Дама с камелиями» появилась в 1852, а в 1853 реализовалась в опере «Травиата» Дж. Верди). Во многом его целью было дистанцироваться от славы отца-романиста, во многом он искал собственного пути, ведущего к успеху.

Часто самоинсценирование эпического текста связано с существенными социокультурными вопросами. Самоинсценировки появляются, когда театр становится мощной общественной трибуной, дающей автору широкие возможности проповедования своей позиции. Так происходит в 40-е и 80-е годы XIX века, а настоящий бум драматической сказки в 20-е годы в СССР связан с необходимостью формирования мировоззрения нового сознания у подрастающего поколения. Писатели-драматурги должны были укреплять веру в светлое будущее («Золотой ключик»), где нет торжества богатых («Три толстяка»). На волне социальной рефлексии появляются «Дни Турбиных»: «Время работы драматурга и театра над пьесой совпало с приближающимся десятилетием советской власти, а значит, подведением каких-то итогов: и личных и общих» [94, с. 82].

Самоинсценировку можно соотнести с другими видами авторефлексии.

С древних времен в литературе «процветает» жанр автопародии. Вспомним «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира, где «во вставной истории Пирама и Фисбы..., разыгрываемой клоунами-ремесленниками, юмористически пародируется уже известная зрителям “печальнейшая на свете повесть”» [69]. К приёмам автопародии в ранней журналистике можно отнести публицистические войны Д. Дефо и Дж. Свифта. Позднее автопародия превращается в иронию и автоиронию. Яркий пример – комедии-сказки Л. Тика. «В “Коте в сапогах” Тик к самой сказке и ситуации театра в театре добавляет мир зрителя-обывателя, отнюдь не

находящегося в единстве с происходящим на сцене. Непонимание персонажем-зрителем происходящего исключает полет фантазии, но рождает новое оружие против обывательских требований – иронию» [81, С. 254]. «Отказ от аффектации, риторичности, иронию над собственным “эгоизмом” находим в творчестве и эпистолярном наследии А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Д.-Н.-Г. Байрона, П.-Б. Шелли, Э.-Т.-А. Гофмана, Г. Гейне» [78, С. 105].

Еще одна древняя, хорошо апробированная и продуктивная форма авторефлексии – предисловие, написанное автором. Так, К. Гоцци предисловиями предваряет первые пять фьяб («Любовь к трём Апельсинам», «Ворон», «Король-Олень», «Турандот», «Женщина-Змея»). Предисловие к «Женитьбе Фигаро» Бомарше – настоящая театральная программа, в которой драматург размышляет об искусстве, «единственный закон которого – развлекать поучая» [21, с. 119]. Бомарше осмеливается высветить те строки (и даже целые страницы) комедии, которые может пропустить читатель. Часто предисловия уже содержат драматический элемент, связанный с технологией чтения. Приведём цитату из первого письма новеллы Э.-Т.-А. Гофмана «Песочный человек»: «Смейтесь, прошу вас, смейтесь надо мною от всего сердца! Очень прошу вас! Но, боже милостивый, – волосы мои становятся дыбом, и мне кажется, что, умоляя вас смеяться надо мной, я нахожусь в таком же безумном отчаянии, в каком Франц Моор заклинал Даниеля» [26]. Гофман не только диктует интонацию читателю, но и настраивает его на трагический сюжет, напоминая о героях «Разбойников» Ф. Шиллера.

Всевозможные авторские послесловия и дополнения возникают, как попытки расшифровать невнимательному читателю-зрителю тайный код произведения, объяснить собственную позицию. История литературы таких примеров знает достаточно: «Разбор “Сида”» П. Корнеля, «Надпись

на книге “Страдания юного Вертера”» И.-В. Гёте, «Театральный разъезд после представления новой комедии» Н.В. Гоголя и т.д.

Значительно позже появляются автокомментарии, которые можно считать уже изобретением модернистской культуры XX века, они активно используются Г. Джеймсом, Т. Манном, М. Павичем.

Постмодернизм создает интервью и псевдоинтервью («Интервью с вампиром»), ложного автора (М. Павич «Другое тело»), автор-проект (Б. Акунин), текст-проект (документальные пьесы Театра DOC) и т.д.

Мы предполагаем, что место самоинсценировки между автором-проектом и текстом-проектом.

Исследователи отмечают, что «при автоинсценировании сохраняются такие важнейшие черты произведения, как позиция автора, проблематика, основные конфликты, система героев, сюжет» [75, С. 241].

При этом позиция автора в основном не меняется, но, иногда, уточняется и корректируется; а идея утверждается и в эпическом первоисточнике и в самоинсценировке. Например, в «Причине» Л. Франк отстаивает идею необходимости протеста против жестокости системы. Пафос протеста против жестокости доводит главного героя и повести и пьесы до необходимости мщения и убийства. «В повести «Причина» Л. Франку удалось при помощи мастерски отточенной формы повествования осветить важнейшую проблему эпохи – конфликт свободы и тирании, явленный в образе учителя Магера, символизирующего собой немецкую школу начала века, и Антона Зейлера – типичного ученика, ставшего жертвой деспотии школьного учителя. Однако тема школы в повести Л. Франка получила философскую глубину и обобщённость» [37, С. 49]. Таким образом, комплекс проблем при самоинсценировании не меняется, но смещаются акценты. Например, самоинсценировка романа М.А. Булгакова «Белая гвардия» получила название «Дни Турбиных».

Очевидно, что для драматурга важно, чтобы в театре трагедия общества отразилась через трагедию отдельных героев.

В процессе эволюции автора возможно изменение оценочности: «Очерки Боза» Диккенса – собрание по преимуществу ироническое, их ирония возникает в авторском дискурсе из соединения моральных характеристик с чисто визуальным их воплощением, из степени выраженности той или иной «страсти» героя в его портрете, из преувеличено хвалебного начала и контрастирующей с ним системы доказательств и других приемов. А «Старый джентльмен» – откровенная сатира.

Но при переводе эпического произведения на язык драмы авторы вносят изменения: «заострение конфликтов, особое композиционное построение, обусловленное монтажностью драмы, усиление логических мотивировок, обогащение образов героев и введение новых действующих лиц» [75, С. 241]. В качестве примеров можно привести пьесы Л. Франка «Карл и Анна», Ш. Алейхема «Тевье-молочник», М. Павича «Вечность и ещё один день» и «Стеклянная улитка».

Так, например, в пьесе «Стеклянная улитка» М. Павич заостряет конфликт через заговор врагов главных героев – Мужчины в чёрном и бывшей супруги Давида, внесением в драматический текст предыстории – любовного треугольника Хатшепсут, Тутмоса и Сенмута. Все сюжетные линии концентрируются вокруг одного действия, например, в пьесе М. Павича «Вечность и ещё один день» центром становится любовная история Петкутина и Калины. Усиливаются логические мотивировки, вводятся новые действующие лица.

Сюжет, в основном, не меняется, но на первый план выходит одна сюжетная линия, например, в самоинсценировках А. Дюма «Дама с камелиями», Л. Франка «Руфь», В. Распутина «Живи и помни» и М. Павича «Вечность и ещё один день». Действие в пьесах развивается

линейно, без ретроспекции авторских экскурсов во времени. Внимание драматурга к герою подчёркивается прописанными мизансценами и авторским световым решением. Специфические театральные элементы пьесы (афиша, эпиграф, сценография и особенно ремарки) становятся эквивалентом образа автора.

В соответствии со сценическими требованиями драмы изменяется построение композиции пьес – «им присуще более интенсивное и насыщенное действие, чем в оригинальных произведениях» [там же, С. 242]. Иногда автор самоинсценировки переосмысливает основные конфликты. Так, например, происходит в инсценировке Т. Уильямса «Ночь игуаны». Вспомним, что в «Театральном романе» Булгаков так описывает работу над композицией инсценировки: «"...с трудом построенное здание начинало сыпаться" до тех пор, пока Максудов пытался перестроить свое произведение лишь путем «изгнания» лишних картин и мотивов» [74, С. 57]. Так, В.И. Немирович-Данченко попытался решить проблему при помощи введения чтеца в инсценировку «Братьев Карамазовых» (1910), однако «чтец ни в коей мере не становился эквивалентом образа автора, на котором держится структура повествовательных жанров» [там же, С. 57].

Анализируя состав и соотношение действующих лиц, можно отметить тенденции к разукрупнению образов персонажей, выдвижение на первый план другого заглавного героя и др. «Образы героев, в том числе второстепенных, становятся более выразительными и развёрнутыми» [75, С. 242]. При самоинсценировании возможно переакцентирование внимания автора с одного персонажа на другой. Например, при переводе повести о любви «Карл и Анна» на язык драматургии Леонгард Франк превращает текст в пьесу воздаяния, где главный герой Рихард получает наказание. При этом драматург усиливает в сравнении с повестью роль Марии. А в пьесе «Стеклянная улитка» Милорад Павич разделяет действия

на мужскую историю главного героя Сенмута и женскую историю главной героини Хатшепсут.

«Поскольку основу драматического произведения составляют диалоги героев, в пьесах их речевая манера индивидуализирована и более разнообразна по сравнению с прозаическими произведениями» [там же, С. 243]. Трансформация прозаического текста в драматический принципиально меняет **строй речи** и способы характеристики персонажей. Так, одним из наименее исследованных вопросов возникающих при изучении процесса трансформации Булгаковым романа в драму является вопрос о том, какие изменения претерпевает язык романа («письменно-литературная форма языка») при переходе в язык драмы («разговорный тип письменно-литературного языка») [66, С. 132].

Чешский исследователь И. Левый выделяет четыре основных характеристики сценического диалога:

1. Сценический диалог – это особый случай произносимой речи, которая должна отличаться «удобопроизносимостью» и «удобопонятностью».

2. «Реплика, помимо отношения к объекту высказывания, вступает в целый ряд последующих семантических связей» [51, с. 188], она выражает отношение и к предметам на сцене, и к самому драматическому положению.

3. Диалог на сцене действенен и несет в себе «сценическую энергию» (темп, ритм, интонация) [там же, с. 196].

4. Сценическая реплика – способ речевой характеристики персонажа, которая в случае Павича заменяет не только прозаический текст, но еще и живописный портрет, который введен в повесть. Именно лексический строй речи дает первоначальный стимул актеру в работе над образом.

Кроме того активно начинают работать другие театральные приемы. Акустическими приёмами характеристики персонажа также становятся:



- контрасты шума и тишины;
- перепады в уровне громкости;
- музыкальные отрывки и фрагменты, разрушающие повседневную речь персонажей.

Таким образом, при самоинсценировании драматическая модификация текста значительно отличается от эпического варианта сюжета, прежде всего, на уровне изменения знаковой системы, а также, перенесения внимания с одних элементов текста на другие и изменения авторской позиции.

## Глава II. «Вечность и ещё один день» как самоинсценировка романов «Хазарский словарь» и «Пейзаж, нарисованный чаем»

### § 1. «Хазарский словарь» как эпическая основа пьесы «Вечность и ещё один день»

В 1984 году белградское издательство «Просвета» опубликовало первый роман сербского писателя Милорада Павича. Перевод этого романа на русский язык был осуществлён Ларисой Савельевой в 1996 году. Издатели анонсируют этот роман как «одно из самых необычных произведений мировой литературы нашего времени» [15, С.4]. Авторское определение жанр «роман-лексикон в 100 000 слов». Кроме того книга была издана в двух версиях: мужской и женской, с отличающимися текстами последнего письма доктора Дороты Шульц самой себе.

«Хазарский словарь» не имеет аналогов в истории литературы: 47 глав (словарных статей) романа могут быть прочитаны в любом порядке 258623241511168180642964355153611979969197632389120000000000, то есть 258,6 нониллиардов раз. Конечно, прочитать роман такое количество раз не представляется возможным. Многозначность романов «Хазарский словарь» и «Пейзаж, нарисованный чаем» подчёркивается многими исследователями. А.И Дёмина отмечает, что «составление словаря есть попытка воссоздания тела Адама Кадмона, то есть поиск утерянного космоса, собирание его из частиц хаоса. Словарь у Павича становится инвариантом Божественной книги, которая дана человечеству в виде Священного писания. Словарь словарей можно рассматривать как книгу о книгах» [Дёмина]. И далее перечисляет такие значимые для Павича «образы, как имена, буквы, алфавиты, существительные и глаголы, языки, зеркала, яйцо, рыба, посох, знаки зодиака, иконы, фрески, храмы, ключи, монеты. Свою знаковую природу также обнаруживают различные удары,

пощёчины, шрамы, царапины, звуки, морщины, лица и, в конечном итоге, все персонажи» [Дёмина]. Ту же «идею — множественности, относительности, и одновременно взаимодополнительности различных концепций истины» [Бирюкова] отмечает и Т.А. Бирюкова, подчёркивая, что словарю, как и человеку, свойственна «душевная расщепленность-нецельность» [Бирюкова]. К основным мотивам и темам этого романа мы можем отнести понимание Вселенной как текста Единой Книги, мотив взаимоотношения мужчины и женщины, проблему познания смысла жизни, мотив времени и вечности, мотив снов как реальности (воплощённой и невоплощённой), проблему слова и языка, представление Вселенной как Тела, тему жизни как книги, взаимоотношения человека и культуры, мотив микро- и Макрокосма. «Хазарский словарь» представляет собой произведение, где множество тем и образов сливаются в непостижимую симфонию. Авторская попытка помочь читателю не заблудиться в дебрях словаря оборачивается игрой, которая ещё больше запутывает добросовестного читателя, выполняющего инструкции по чтению этой книги.

Многозначность романа переходит и в пьесу «Вечность и ещё один день». Проследить все связи между образами и отдельными сюжетными линиями, аллюзиями и параллелями пьесы сможет только очень пытливый читатель-зритель, знакомый со всем творчеством Павича. Следовательно, чтобы сделать исследование обозримым и возможно объективным, определимся, что под понятием инсценированные эпизоды из романов «Хазарский словарь» и «Пейзаж, нарисованный чаем» предполагаются части текста романов в объёме предложений или законченных по смыслу фраз, которые в пьесе «Вечность и ещё один день» становятся речью действующих лиц и ремарками автора. Напомним, что структура «Хазарского словаря» состоит из трёх книг – Красной, Зелёной и Жёлтой – «Христианские источники о хазарском вопросе», «Исламские источники о

хазарском вопросе» и «Еврейские источники о хазарском вопросе» соответственно.

Таким образом, инсценированными эпизодами являются следующие главы (статьи «Хазарского словаря»): из Красной книги – «Бранкович Аврам» (включая «Повесть о Петкутине и Калине»), «Скила Аверкие», «Столпник (Бранкович Гргур)», «Д-р Сук Исайло» (включая «Рассказ про яйцо и смычок»); из Зелёной книги – «Акшани Ябир ибн», «Масуди Юсуф», «Мокадаса аль-Сафер», «Мустай-бег Сабляк»; из Жёлтой книги: «Атех», «Коэн Самуэль», «Хазарская полемика», «Хазарский горшок».

В пьесе «Вечность и ещё один день» эти эпизоды инсценируются в таком порядке: вторая закуска – «Мокадаса аль-Сафер», «Масуди Юсуф», Акшани Ябир ибн», «Хазарский горшок»; основное блюдо – «Бранкович Аврам» (включая «Повесть о Петкутине и Калине»), «Скила Аверкие» (картина третья), «Мустай-бег Сабляк» (картина пятая), «Хазарская полемика» (картина десятая), «Атех» (картина двенадцатая); первый десерт – «Рассказ про яйцо и смычок», «Повесть о Петкутине и Калине»; второй десерт – «Бранкович Аврам» (включая «Повесть о Петкутине и Калине»), «Масуди Юсуф», «Коэн Самуэль», «Мустай-бег Сабляк», «Столпник (Бранкович Гргур)»; третий десерт – «Повесть о Петкутине и Калине».

## § 2. Роман «Пейзаж, нарисованный чаем» как эпическая основа отдельных эпизодов пьесы «Вечность и ещё один день»

Из романа «Пейзаж, нарисованный чаем» М. Павич берёт для инсценирования следующие главы: «По горизонтали 1. По вертикали 5. Любовная история», «По горизонтали 2. По вертикали 2. Разин», «По горизонтали 2. По вертикали 5. Любовная история», «По горизонтали 3. По вертикали 5. Любовная история».

В пьесе «Вечность и ещё один день» эти эпизоды инсценируются в таком порядке: первая закуска – «По горизонтали 1. По вертикали 5. Любовная история»; вторая закуска - «По горизонтали 2. По вертикали 5. Любовная история»; третья закуска - «По горизонтали 2. По вертикали 2. Разин», «По горизонтали 3. По вертикали 5. Любовная история»; третий десерт - «По горизонтали 2. По вертикали 5. Любовная история».

Филаткина: «Некоторые читатели говорят, что произведения М. Павича не трогают душу. С этим можно согласиться лишь отчасти. Конечно, они, прежде всего «трогают» ум. Это своего рода гимнастика для ума, для воображения. Например, роман «Пейзаж, нарисованный чаем» - это роман-кроссворд, который можно читать по горизонтали – тогда на первом месте окажется сюжет романа и его развитие, а можно читать по вертикали – тогда на первом плане будут герои книги».

### § 3. Структура и вариативность пьесы «Вечность и ещё один день»

По замыслу Милорада Павича пьеса «Вечность и ещё один день» представляет собой меню для театрального ужина, на котором читателю-зрителю предлагаются на выбор три взаимозаменяемых закуски, одно основное блюдо и три взаимозаменяемых десерта. При этом Павич запрещает театрам представлять зрителю в одном спектакле несколько закусок или несколько десертов. «Представь себе трагическое меню или трагедию в форме обеденной карточки. Согласно волшебной формуле  $3 + 1 + 3...$  Лучше не придумай» [13, С. 184-185]. Соответственно, адекватное представление о пьесе может получить либо читатель пьесы, либо зритель, увидевший все девять вариантов спектакля. Таким образом, вслед за «нечитаемым» «Хазарским словарём» первая пьеса Павича является непредставимым сценическим гипертекстом, почти невозможным для просмотра. Мифотворчество Павича захватывает и театральное

пространство: «Вечность...» становится пьесой-мифом, целостность которого существует исключительно в над-сценическом пространстве Космоса литературы. Отчаявшемуся зрителю остаются девять фрагментов тела Адама Кадмона, сложенных из завязок, интриги и развязок театрального ужина. Напомним, что все тексты Павича через постоянные образы, знаки, символы складываются в единый ТЕКСТ, истинная цель которого найти ответ на вопрос: «Зачем мы здесь?»

Гипертекстовая постмодернистская пьеса оказывается драмой с девятью вариантами развития событий. Неизменным остаётся основное блюдо – «Петкутин и Калина». Имя Калина говорящее – в славянских странах пироги с калиной являлись ритуальной пищей. Согласно словарю «на Руси и Украине **калина** олицетворяла чистоту и девственность. Поэтому всегда была важной участницей свадебных обрядов: невесту украшали венком из цветов или ягод **калины**, на столе перед молодыми ставили букеты из ягод, чтобы жизнь их была душевна, красива и радостна. Веточку **калины** клали около подушки молодой в первую брачную ночь на счастье» [100].

В астрологии «Калина – это верный друг. Хотя силы у нее мало, но она способна отдать много энергии на защиту своего друга. При этом даже специально просить ее об этом не надо. Если вдруг человек, который за ней ухаживает, бросает ее, уезжает на долгое время, калина может заболеть» [102] Калина относится к планете любви Венера [99]. «Калина – символ женственности. В каждой ягоде калины скрывается настоящее маленькое сердечко, может быть, поэтому славянская калинка стала непременным участником свадебного торжества. Символом чистоты и целомудрия невесты служили букеты из ветвей этого растения. Калину почитали и как символ женской силы. Согласно преданию, кусты с рубиновыми ягодами впервые появились там, где пролилась кровь девушек, спасавших близких от иноземных захватчиков. Калина – ягода

памятная. Славяне считали, что она способна сохранить воспоминания и о супружеской любви, и о ратных подвигах» [101]. Считается, что ягоды калины улучшают память и помогают вспомнить прошлое. Так возникает одна из центральных тем пьесы – тема души человека, существующей «вечность и ещё один день». По Павичу человек вспоминает о душе только через боль тела, которое в пьесе олицетворяет Петкутин – персонаж, созданный из глины, изначально неодухотворённый, обретающий душу только в связи с Калиной, имеющий параллель с Адамом, гомункулусом и Големом. В романе «Последняя любовь в Константинополе» Павич так формулирует свою мысль: «Воспоминанья – это пот души». Любовная история соединения (и расставания) Души и Тела (Тело по Павичу слепо, разделено со своей душой и изгнано из рая, обречено искать свою душу, чтобы остаться с ней «вместе вечность и ещё один день») – неизменное основное событие пьесы. Всё остальное вариативно.

При попытке определить хронологическую последовательность всех закусок, десертов и основного блюда методом сопоставительного анализа выстраивается следующая логическая цепочка. Действие должно начинаться в хазарском храме (закуска «Зачем мы здесь») в VIII веке. Персонажи задают себе и зрителям сакраментальный вопрос о смысле жизни. Все дальнейшие события будут попыткой ответа на этот вопрос. Именно поэтому спорное хронологическое положение третьей закуски («Соль с оленьего рога») находит логическое подтверждение в том, что мы впервые знакомимся с главным героем Петкутиным, и в тексте Софии: «Боль от ударов почувствует не сейчас, а через двести лет» [13, С. 202]. Приведённые слова Софии в контексте основного блюда (XVII век, точнее, апрель 1688 года) можно с уверенностью отнести к XV веку. Далее, несомненно, следует основное блюдо, завершающееся трагической гибелью героев. Вопрос о последовательности второго и третьего десерта решается и сюжетно и логически. В третьем десерте каменотёсы

договариваются поделить две последние буквы в имени Петкутин, а во втором десерте второй каменотёс отдаёт долг первому, вырезая на могиле Петкутина букву И. Логика такой последовательности десертов (сначала третий, затем второй) находит своё отражение в сюжете: в финале третьего десерта Петкутин улетает во Вселенную за звездой. Калина (в финале второго десерта) в поисках возлюбленного разбивает кувшин, но не может обрести мужа, потому что его нет на Земле. История любви заканчивается первым десертом в начале XX века – Петкутин и Калина соединяются и покидают сцену. Таким образом, первая закуска, действие которой происходит в конце XX века, является хронологическим завершением пьесы «Вечность и ещё один день».

Расположим структурные элементы пьесы в хронологическом порядке:

2-я закуска – «Зачем мы здесь?»

3-я закуска – «Соль с оленьего рога»

Основное блюдо – «Петкутин и Калина»

3-ий десерт – «Проснулись мы, как только жизнь ушла...»

2-ой десерт – «Печальный конец – делу не лучший венец»

1-ый десерт – «Всё хорошо, что хорошо кончается»

1-я закуска – «Бабочки в сухарях под соусом тартар».

Три основные варианта прочтения пьесы можно проследить при смене закусок.

Заголовочно-финальный комплекс, исследуемый Ю. Орлицким и предполагающий набор начальных и заключительных элементов текста (например, название, эпиграф, послесловие и т.д.) предполагает определённый авторский пафос, более или менее сформулированную идею произведения. Соответственно, при изменении составляющих заголовочно-финального комплекса будет трансформироваться и основная мысль произведения.



При использовании первой закуски на первый план выходит тема театра, эта закуска – своего рода театральное вступление, знакомство с меню театрального ужина. Вторая закуска развивает мотив времени, ученика и Учителя. В философском центре этой закуски – притча о моли, о послании Бога человеку, для которого доказательством существования Бога на земле может быть только собственная смерть. В этой же закуске возникает и тема альтернативного человека, Голема, Франкенштейна, тема дерзкой попытки человека сравниться с Богом при создании альтернативного Адама. Основная тема третьей закуски – разделённость души и тела, изгнание из рая, не цельность человека. По Павичу история одиноких души и тела продолжается «Вечность и ещё один день».

Рассмотрим три возможных варианта сценической интерпретации пьесы М. Павича.

При использовании режиссёром или театром первой закуски «Бабочки в сухарях под соусом тартар» и третьего десерта «Проснулись мы, как только жизнь ушла...» сценическое представление приобретает черты известного жанра «пьеса в пьесе». Этот жанр традиционен для театра: «Слезливая комедия о Пираме и Фисбе» в «Сне в летнюю ночь» и «Мышеловка» в «Гамлете» Шекспира, «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло и т.д. В этой закуске Павич инсценирует фрагмент любовной истории из романа «Пейзаж, нарисованный чаем». Героями являются Афанасий Разин и сёстры Вида и Витача Милут. Действие происходит после Второй мировой войны. История знакомства с сёстрами становится для Афанасия историей любви к обеим. Фрагмент наполнен интертекстом и экфрасисом: оперы «Богема» и «Тоска» Дж. Пуччини, «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, рисунок Амалии Ризнич на полях рукописи романа. Посещение оперы «Богема» сёстрами с молодым родственником отнесено к конкретному времени – осень 1949 года.

Все упомянутые детали в первой закуске пьесы опущены. Героями являются молодой человек без имени и две сестры, также без имён. Действие перенесено в наши дни, хронотоп Второй мировой войны не отмечается. Дальнейшая судьба молодого человека и сестёр неизвестна – в пьесе эти герои присутствуют на сцене только в данной закуске и нигде более Павич их не упоминает. По сравнению с романом данный фрагмент заканчивается развёрнутым монологом Молодого человека о сущности театра. Отсутствие возможности выбора частей пьесы как блюд в ресторанном меню является одной из причин нелюбви Молодого человека к театру. В своём монологе герой закуски перечисляет три основных театральных жанра: трагедию, комедию и драму.

Глава, являющаяся частью романа, не может быть изолирована от остального текста, тогда как закуска «Бабочки в сухарях под соусом тартар» в пьесе Павича может быть разыграна как пролог вне остальных фрагментов драмы, потому что не имеет видимых формальных сюжетных связей с историей Петкутина и Калины. С режиссёрской точки зрения эта закуска вполне может играть как самостоятельная сценическая миниатюра в сборном спектакле, как одноактовая пьеса или как пролог какого-либо театрального действия. Такую независимость от остального текста пьесы этой закуске придают хронотоп (время действия – наши дни, место действия – вечеринка в частном доме) и развёрнутый монолог молодого человека о театре, заканчивающийся пожеланием приятного просмотра: «Счастья вам, радости и здоровья! Приятного театрального аппетита» [там же, С. 185].

Из десертов наиболее связан с театром третий: «Проснулись мы, как только жизнь ушла...». В этом тексте Павич соединяет два своих романа: первая часть (условно) – продолжение любовной истории Петкутина и Калины из «Хазарского словаря» после трагической гибели главных героев, а вторая часть (также условно) – видеоизменённое представление

для театра кукол «Звезда, или Вертеп» из романа «Пейзаж, нарисованный чаем».

В «Хазарском словаре» истории о воскресении Петкутина нет, Павич как бы забывает о возлюбленных. Последнее упоминание о Петкутине после гибели в романе выглядит так: «В тот день, когда всё это происходило, кир Аврам Бранкович записал следующие слова: ”Опыт с Петкутином успешно закончен. Он сыграл свою роль с таким совершенством, что смог обмануть и живых, и мёртвых. Теперь можно переходить к более сложной части задачи. От малой попытки к большой. От человека к Адаму”» [15, С. 57]. Таким образом, Павич на страницах романа возвращается от вставной любовной истории сербских Ромео и Джульетты, истории вечной любви, к одной из основных тем «Хазарского словаря» - созданию на земле частиц тела первочеловека Адама Рухани. Позволим предположить, что тема, заявленная в романе, может быть слишком затруднительной для воплощения на сцене. Кроме того, зритель не получает обещанного выбора завершения любовной истории. И Павич воскрешает Петкутина не в жизни, а в театральном пространстве.

Формально третий десерт пьесы является не инсценировкой, а сюжетным продолжением статьи «Хазарского словаря» «Повесть о Петкутине и Калине». Павич создаёт совершенно театральную ситуацию. «Действие происходит в античном театре на берегу Дуная» [13, С. 271], но «надгробные камни вынесены за пределы античного театра» [там же, С. 272]. Можно предположить, что это – опустевший театр после окончания трагедии, шире, что это – забытая театральная традиция. Два каменотёса, похожие на шекспировских могильщиков из пятого акта «Гамлета», вырезают имена влюблённых на камнях. Интертекстуально сцена напоминает ещё одну знаменитую шекспировскую пьесу – примирение Монтекки и Капулетти (обещание воздвигнуть статуи влюблённых). Появляются актёры (возможно, как в «Гамлете»), а затем Петкутин (он, как

и Гамлет, задаст вопрос о смысле жизни: «Я, человек, тоже спрашиваю себя, зачем мы здесь?» [там же, С. 281]).

А далее Павич обращается к роману «Пейзаж, нарисованный чаем». И формально здесь также не инсценирование эпизода – Павич дословно переносит часть текста сценического представления «Звезда, или Вертеп» из романа в пьесу, с той лишь разницей, что вместо кукол в романе в пьесе драматические актёры, предположительно театра времён Шекспира, так как женщин-актрис нет. Напомним, что время действия третьего десерта – 1688 год. Ещё одно отличие – частично реплики Яблони произносит Петкутин. Последний одинаковый текст романа и пьесы: «Мы должны жить своей собственной жизнью» [6, С. 140], [13, С. 281].

Далее начинаются различия. В пьесе для театра кукол из романа следует философский диалог о судьбе и об именах, очевидно, неуместный в пьесе «Вечность и ещё один день». А третья закуска заканчивается ответом Петкутина на вопрос Первого каменотёса: «Кто мы и зачем мы здесь, мы, люди?» [там же, С. 281]. Развёрнутым ответом на один из вечных вопросов и заканчивается пьеса Павича «Вечность и ещё один день». А сценическое действие завершается ремаркой: «Петкутин берёт у Актёров чашку с водой и яблоки, заворачивается в золотое руно и возносится вместе со второй звездой, которая отрывается от Земли и, разгораясь всё сильнее, уносит Петкутина в бесконечные выси Вселенной» [там же, С. 282].

При такой комбинации – первая закуска, третий десерт – комическое театральное начало оборачивается древней мистерией, посвящением зрителей в тайны жизни, ответом на сокровенные мучительные вопросы. Для Павича сила, ведущая человека – любовь. Пьеса становится и гимном любви, и странствием души во время инициации, и обращением к дохристианским ценностям и многим другим. Павич даёт режиссёрам возможность выбора.

Другая возможная комбинация – вторая закуска «Зачем мы здесь?» и второй десерт «Печальный конец – делу не лучший венец» - посвящена теме взаимоотношений учителя и ученика, теме передачи знаний от одного человека к другому. Связи между фрагментами романов, ставшими основой текстов пьесы, более зыбки и расплывчаты, чем в первом рассмотренном варианте.

Главный герой второй закуски – священнослужитель хазарского храма Мокадаса аль Сафер – персонаж Зелёной и Жёлтой книг «Хазарского словаря». «Молитва его состояла в том, что за свою долгую жизнь в монастыре, где рядом с ним было около десяти тысяч девственниц, он оплодотворил всех этих монахинь» [15, С. 209]. В пьесе этот текст трансформируется в диалог очень молодых, похожих на детей, послушников: «Послушник. Мне сказали ужасную вещь. Послушница. Какую? Послушник. Ты знаешь, каким молитвам предаётся наш учитель? Послушница. Каким? Послушник. Он уже успел лишиться невинности не одну сотню девушек и здесь, у нас, и в других храмах. Послушница. Подумаешь, новость! Он и меня лишил» [13, С. 188]. Очевидно, что подобные тексты следует понимать не буквально, а в метафорическом смысле: «девственная», лишённая знаний, непросвещённая душа с помощью Учителя постигает знания, как бы «оплодотворяется» Божественной Мудростью. На Востоке считается, что подлинная передача знаний возможна только при непосредственном контакте Учителя с учеником. Павич переводит этот контакт в сферу физиологии, не умаляя сам факт передачи и постижения Истины.

В центре второй закуски – эпизод с молью. Отметим, что в романе притчу о моли неизвестному посетителю мавзолея султана Мурата рассказывает шайтан Ябир Ибн Акшани, а в пьесе – послушникам Мокадаса аль Сафер. Текст фрагмента романа, почти дословно повторяется в пьесе, но внесены изменения. Первый монолог сторожа мавзолея Павич

превращает в диалог Мокадасы и Послушника, а второй монолог Акшани в пьесе сокращён на две трети. Кроме того, в пьесу добавлены небольшие вставки, чтобы пояснить зрителям притчу как нерадивым ученикам. Это, конечно, не требовалось в романе. И ещё. В пьесе, в эпизоде о моли, Павич вводит обращение Послушника к Мокадасе: «Учитель» [там же, С. 190]. Таким образом, скрытая, театральная мистериальность третьего десерта связывается с откровенным процессом обучения во второй закуске.

Эпизод с хазарским горшком взят из одноимённой статьи Жёлтой книги «Хазарского словаря». Повествовательный текст переведён в развёрнутые ремарки и диалог Послушника и Мокадасы. Например, в романе: «Вечером он положил в него свой перстень, а когда утром захотел достать его, не смог этого сделать. Он несколько раз засовывал руку в горшок и никак не мог нащупать дно. Это его очень удивило, потому что горшок был не настолько глубоким, чтобы не дотянуться до дна» [15, С. 325]. В пьесе этот текст становится двумя развёрнутыми ремарками: «Начинает, подобно фокуснику, доставать из сумки свои вещи и, показав их присутствующим, опускает по одной в сосуд» [13, С. 191] и «Послушник переворачивает кувшин, но из него ничего не выпадает. Он начинает шарить рукой внутри кувшина, но ничего не находит» [там же, С. 192]. Сцена с хазарским горшком в пьесе дополнена притчей о вреде знания. Вновь через физиологизм и неприкрытую интимность Павич задаётся риторическим вопросом о необходимости знания и блаженстве невежества: «Поскольку ты не знаешь его предназначения, ущерба никакого нет, и сосуд тебе и впредь будет служить, словно не разбивался» [там же, С. 193]. «И действительно, хазарский горшок служит до сих пор, хотя его давно нет» [15, С. 326].

Первой сцены второй закуски со стихами Послушницы в романах нет. Но невозможность Послушника ответить на вопрос «Зачем мы здесь?» лишает его возможности получить ключ от опочивальни Послушницы. Эта

сцена повторяет диалог Виды Милут и Кнопфа из романа «Пейзаж, нарисованный чаем». Два изменения: в романе – это спор, а в пьесе – ответ на вопрос. И в закуске присутствует обращение Послушницы к Послушнику: «Душа моя» [13, С. 194]. Так Павич связывает вторую и третью закуски.

Сложнее проследить инсценирование во втором десерте «Печальный конец – делу не лучший венец». В этом эпизоде пьесы Павич соединяет всех собирателей «Хазарского словаря» XVII века – Авраама Бранковича, Масуди и Коэна, причём в момент их смерти, так как они погибли в одни сутки с разницей в несколько часов. Здесь же и Тень Калины, а затем и сама ожившая героиня. Действие вновь разворачивается в античном театре на берегу Дуная, вновь «Каменотёсы вырезают надписи на камнях» [там же, С. 263]. В данном десерте нет непосредственного инсценирования статей словаря. Драматург использует мотивы романа для рассказа (повествования, а не сценического действия) о смертях Бранковича. Получает завершение и история о хазарском горшке – Калина пытается вновь создать Петкутина, как это сделал Бранкович в основном блюде, но её попытка оказывается неудачной. Горшок разбит, но Петкутина на дне нет. Вдумчивый читатель понимает, что в это время Петкутин находится далеко во Вселенной. В этом десерте вновь возникает тема вреда знания. Трагический финал ждёт четверых из семи действующих лиц этого десерта.

Третья возможная комбинация – третья закуска, первый десерт – это театральная история мистического взаимодействия Души и Тела. Третья закуска «Соль с оленьего рога», пожалуй, самый непонятный текст в пьесе. За основу этой завязки Павич взял две главы из романа «Пейзаж, нарисованный чаем» - одну реминисценцию и одну реплику главы «По горизонтали 2. По вертикали 2. Разин»: «Знаете, сын мой, когда с вами побеседуешь, потом чувствуешь потребность хорошенько умыться» [6, С.

121] и «Рассказ о Душе и Телe» из главы «По горизонтали 3. По вертикали 5. Любовная история». Таким образом, перед нами наиболее самостоятельный текст пьесы, имеющий меньше всего текстовых связей с романами Павича. Двухстраничный «Рассказ о Душе и Телe» в романе является вставным. Это история изгнания из Рая. Вторая половина «Рассказа» почти дословно перенесена в пьесу, но вместо хозяина сада в пьесе действует хозяйка – София. «Мы въехали в сад и набрали яблок. Мы кормились ими до тех пор, пока хозяин не поймал нас и не выгнал» [там же, С. 244]. В пьесе эти два предложения превращаются в развёрнутую сцену с двумя монологами Софии. Именно в этой сцене София обрекает Душу «вечно побивать камнями своё Тело» [13, С. 202], а Тело обрекает «на изгнание и на разлуку с твоей Душой» [там же, С. 202]. И здесь же мы узнаём, что это будет длиться «вечность и ещё один день» [там же, С. 203].

Очевидно, что эта закуска – один из ключевых структурных элементов пьесы, имеющий связи со всеми остальными частями.

Обратим внимание на символику закуски. Олень издавна считается символом плотской страсти, значит, название закуски «Соль с оленьего рога» можно интерпретировать как мудрость, полученную в результате интимных взаимоотношений Мужчины и Женщины. Действующие лица – София (мудрость), Душа и Тело. «Место действия – дворец Софии где-нибудь не на Земле» [там же, С. 195], «сад, полный созревших яблок» [там же, С. 195].

Типичной инсценировкой можно считать перевод из эпоса в драму статьи «Хазарского словаря» «Рассказ про яйцо и смычок».

Таким образом, можно сделать вывод, что Павич приближает «нечитаемый» текст своих эпических произведений к зрителю, сохраняя следование классическим законам драмы, и вместе с тем, оставляя свободу выбора режиссёрам и театрам. Вторая пьеса – «Стеклянная улитка» - будет написана драматургом иначе, как самоинсценировка не отдельных



эпизодов различных романов, а как перевод в драму цельного эпического текста.

### Глава III. «Стеклянная улитка» как самоинсценировка одноимённой рождественской повести

#### § 1 «Стеклянная улитка» Милорада Павича как рождественская повесть

В десятом номере журнала «Иностранная литература» (1999 г.) была напечатана повесть сербского писателя Милорада Павича «Стеклянная улитка» (перевод Натальи Вагаповой), вышедшей годом ранее на сербском языке. Российскому читателю проза белградского модерниста была уже знакома по романам «Хазарский словарь» (1984 г.) [14], «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988 г.) [6] и «Внутренняя сторона ветра» (1991 г.) [1]. Авторское указание на жанр «предрождественская повесть» ориентировало читателя на соотнесение текста с определенной литературной традицией.

Такое определение Павичем жанра «Стеклянной улитки» напоминает о календарной литературе. «Обращаясь к жанру рождественского рассказа, современные авторы преследуют различные стратегии и приемы. Одни стремятся воспроизвести канон, апеллируя к читательской памяти. Другие развивают жанр рождественского рассказа, обогащая его новыми структурными элементами» [42]. Повесть содержит немало отличительных особенностей рождественского рассказа в самом широком смысле, поскольку, как пишет Месянжинова А.В. в диссертации «Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма», Павич создает «авторскую модель мира, которая

напрямую входит в стержневую модель», при этом «национальные составляющие культуры ... не играют определяющей роли» [61].

Действие в рождественских рассказах происходит в канун Рождества и первоначально связано с Девой Марией и чудом рождения Христа (вспомним средневековые миракли о Деве Марии) [73] [30] [39] [57]. Павич и сам уже не первый раз использует сюжет о Младенце: в пьесе «Вечность и ещё один день» (1993 г.) актёры разыгрывают вертепную историю в античном театре на берегу Дуная [3].

Чудо – обязательный составной элемент рождественского рассказа: чудо встречи с добром, красотой, чудо исполнения желания, восстановление мира, начала новой жизни [52] [71]. Чудо как исполнение заветного желания возникает и в «Стеклянной улитке» – чудо взаимной любви. В данном случае речь идет о чуде жизни и смерти, о ненадежности мира и хрупкости бытия. Однако... вероятность чуда в представленном Павичем сюжете ровно пятьдесят процентов, для чего он и организует интерактивную игру с читателем, базирующуюся на излюбленном им приеме варьирования порядка чтения. Повесть представляет собой пять глав с указанием автора о порядке чтения. «Читатель сам может выбрать, с которой из двух вводных глав ему начать чтение повести, а которой из двух заключительных глав завершить. От того, какую тропинку он выберет, зависит, какая у него получится повесть и к какому конечному пункту он придет. Вообще, если захотите, можете прочитать повесть разными способами сколь угодно много раз. Остальное — дело писателя» [13, С. 11]. Авторский порядок глав следующий: «Мадемуазель Хатшепсут», «Господин архитектор Давид Сенмут», «Дочка, которую могли звать Нефертити», «Декоративная свеча» и «Зажигалка». Если начать читать с главы «Мадемуазель Хатшепсут», то через 16 предложений на тебя начинает смотреть древнеегипетская женщина-фараон [Там же, 13]. Изображение Хатшепсут вставлено в текст по

указанию Павича. Это единственное изображение в повести. Но более отчётливые ассоциации с цивилизацией Древнего Египта возникают, когда на страницах повести появляется имя Нефертити. Следуя указаниям автора, повесть можно прочитать четыре раза, изменяя начало и финал. Соответственно, возникнет четыре варианта развития сюжета.

В первом случае, при чтении глав в уже указанном порядке – на первый план выходит героиня, а завершается повесть чудом – смертельно опасная зажигалка не срабатывает, герои остаются жить. Вторым порядком чтения: «Господин архитектор Давид Сенмут», «Мадемуазель Хатшепсут», «Дочка, которую могли звать Нефертити», «Декоративная свеча» и «Зажигалка». На первый план выходит герой, а завершается повесть не менее благополучно, чем в первый раз. Третий вариант: «Мадемуазель Хатшепсут», «Господин архитектор Давид Сенмут», «Дочка, которую могли звать Нефертити», «Зажигалка» и «Декоративная свеча». На первый план выходит героиня, в финале чуда не происходит, герои погибают. Четвёртый – «Господин архитектор Давид Сенмут», «Мадемуазель Хатшепсут», «Дочка, которую могли звать Нефертити», «Зажигалка» и «Декоративная свеча» – предполагает, что на первом плане герой, в финале чуда не происходит, герои погибают.

В итоге Чудо в повести может произойти или не произойти при активном участии читателя, который организует текст по своему усмотрению. Конструкция рождественской повести размывается, календарная константа вытесняется читательским произволом, читатель выступает высшей инстанцией в судьбе героев, становится в художественной системе повести эквивалентом Бога в мироздании.

Другой особенностью рождественской повести является присутствие детей, ожидающих чудо рождественской ночи: «С детской историей связывали надежду изменить мир и избежать катастрофы» [64]. У Павича герои – не дети, но их сознание подобно детскому (не доверяют языку,

проявляют признаки kleptomании, нелепо обманывают, любят животных, целуют зеркало). И Хатшепсут и Сенмут ориентированы не на будущее, а на прошлое, которое вспоминают. Их сны яркие, подобно восточной сказке (вино, свивающееся змеёй в двуносом кувшине и выливающееся одновременно в два бокала).

Типичная рождественская повесть построена по принципу: от подземного ада (последнюю ночь гуляют черти) через чистилище к пресветлому Раю [52] [29] [36] [72]. У Павича ад внутри героев – «ощущение крайнего одиночества», чистилище – приступы kleptomании у главных героев, через которую они пытаются восстановить гармонию и равновесие мира. Им кажется, что глаза смотрят «сквозь несколько тысяч лет», что «язык – всего лишь карта человеческих мыслей, чувств и памяти», «будто ты эту женщину уже встречал в прежней жизни», «что вечность асимметрична», «что любое слово надо повторить трижды, если хочешь, чтобы тебя услышали хоть один раз» [13], а рай – чудо взаимной любви в рождественский сочельник.

Наконец, еще одна особенность рождественской повести – хронотоп. «Все происходит в период от Рождества до Крещения; чтобы он был сколько-нибудь фантастичен, имел какую-нибудь мораль в виде хотя бы опровержения некоего вредного предрассудка, а кроме того обязательное условие святочного рассказа – чтобы он непременно заканчивался весело» [65]. Обычно хронотоп Рождества – мир сказки, веселья, любви. У Павича всё иначе: мрачный хмурый день, черно-белые тени-люди («человек в сером пальто», «ползущие против течения» облака), место преступления, тяжелое пробуждение – все это контрастирует с заявленным хронотопом. Канун рождества неяркий и непраздничный вплоть до встречи героев, когда впервые возникает в повести мотив ожидания: «Эта ночь разрешится новым днем, и он будет прекрасен!» [13, С. 17]. Однако в финале становится понятно, что действие в повести происходит, действительно, до

Рождества. Оказывается, что «Стеклянная улитка» – это история любви двух египтян из времени 18-ой династии фараонов. Повествование разворачивается, не столько в циклическом времени, связанном с праздником, сколько в линейном историческом времени, в котором герои рождественской древности проходят путь встречи, искушения и опасности.

Поступки персонажей Павича символически соотносятся с реальной историей Древнего Египта. Так, Хатшепсут совершает символическую кражу из кармана господина, что можно соотнести с присвоением власти подлинной Хи-шап-суа: «Честолюбивая вдова покойного фараона Хи-шап-суа (Ха-шепсове) оттеснила от управления своего пасынка и племянника. Она забрала в свои руки полноту государственной власти, предоставив ему быть царем лишь по имени. Значение Дхут-маси (Тхут-мосе) настолько пало, что сановники считали возможным докладывать или льстить царице, забывая о фараоне» [67, С. 212]. У Павича Тутмос обретает черты рядового прохожего, бросающегося, однако, в глаза, называется «изысканно одетым господином в зимнем пальто цвета чёрного лака». Посягательство на его имущество это одновременно и лишение власти великого и загадочного фараона, что еще подчеркнуто его реакцией на пропажу зажигалки (в пьесе). Похищенный предмет, как и положено в рождественской повести обладает сверхъестественной силой (надпись про желания) и в то же время объективно может вершить судьбы, будучи взрывателем.

Первые три главы у Павича названы именами древних египтян, имеющих исторический прообраз. Это касается, прежде всего, Хатшепсут, о которой сохранилось достаточно сведений для сравнения с героиней: «Через некоторое время правительнице стало мало достигнутого, и она провозгласила себя фараоном... Хи-шапсауа (Ха-шепсове) была осмотрительна» [Там же, С. 212, 215]. Соответствующий персонаж рассказа также, оказывается, ведет интригу, правда того не подозревая –

примеряет ночную рубашку по просьбе героя, бросает ему в карман украденную зажигалку, приглашает в свой дом в рождественскую ночь. В результате Хатшепсут связана с еще одним персонажем реальной истории: «Подлинным временщиком при ней в течение почти всего царствования был Сан-на-миуа (Сен-ем-мау), сын нечиновных родителей, близкий к ней по своему служебному положению еще до превращения ее в фараона: он состоял главным управляющим хозяйством ее самой и ее дочери Нафрарии (Нефр-рэ)» и был великим зодчим «создал чудо египетского зодчества — поминальный храм царицы, и он же руководил работами в других столичных храмах в Апа-сауе (Эп-эсове) и Апе (Оне) (Карнакском и Луксорском)» [Там же, С. 215-216]. С первой строчки второй главы Павич называет Сенмута архитектором и всячески подчеркивает его профессию через подробности интерьера – карты, чертёжный стол архитектора, ванна.

Их союз был для Египта благословением. Преданность Сенмута и его одарённость позволили развить культуру, жречество и изобразительные искусства. Таким образом, восстанавливая на метафизическом уровне реальную историю, Павич возрождает вечную историю о благотворном союзе Мужчины и Женщины, Души и Тела. «Для такой красавицы стоило бы строить дома, быть её поклонником, другом, опекуном, да кем угодно, хоть воспитателем её детей...» [13, С. 23] «В руках этого преданного человека, состоявшего также жрецом Аману (Амуна), Хи-шапсауа (Ха-шепсове) сосредоточила управление хозяйством столичного бога. Сан-на-миуа (Сен-ем-мау) состоял домоправителем Аману (Амуна), управляющим его пахотными землями, садовыми угодьями, житницей, быками, начальником его ткачей. Вдобавок ко всему Сан-на-миуа (Сен-ем-мау) управлял жрецами Манты (Монта) в соседнем с Нии (Нэ) городе Арманте (Ермонте). Сан-на-миуа (Сен-ем-мау) состоял главным домоправителем царицы еще до ее воцарения и оставался им и после превращения ее в фараона» [67, С. 216]. У Павича: «Взрыв ...унёс с

собой Хатшепсут и Сенмута. Остались только имена. Их можно найти в любой истории древнего Египта (XVIII династия)» [13, С. 32].

«Воспитанница Сан-на-миуы (Сен-ем-мау) и его брата, царица Нафру-риа (Нефр-рэ), объявленная «владычицей обеих земель», «госпожой Верхнего и Нижнего Египта» и «супругой» Аману (Амуна), должна была, по-видимому, занять со временем положение Хи-шапсауы (Ха-шепсове) при своем сводном брате и супруге Дхут-маси (Тхут-мосе) III. Однако новому фараону-женщине не суждено было воцариться — по тому ли, что царица скончалась раньше матери (что представляется наиболее вероятным), или потому, что с кончиною этой последней положение резко изменилось. Хи-шапсауа (Ха-шепсове) дожила до 21-го года царствования Дхут-маси (Тхут-мосе) III» [67, С. 218] В диалоге Хатшепсут и Сенмута выясняется, что четыре тысячи лет тому назад у мадемуазель Хатшепсут была дочка, которой нет. «Её звали Нефертити». Этот диалог завершает центральную, объединяющую главу повести.

Действие последних глав разворачивается в последние часы перед Рождеством. Два финала (трагический и счастливый) представляют собой два полюса повести – исторический и метафизический. Египетская цивилизация уступает место христианской, и герои эпохи фараонов, которым нет места в Новой эре, остаются только в памяти человечества, занесённые песками пустыни. Но история Мужчины и Женщины продолжается. И так верится, что обновление души, возрождение человека, исполнение тайных сердечных желаний «обязательно исполнится» в эту ночь. Ночь Рождества.



## § 2 Эпическое и драматическое в «Стеклянной улитке» Милорада Павича: эксперименты с жанром

Примеров, когда автор создает драматический вариант собственного эпического текста, в истории литературы немало: Александр Дюма-сын («Дама с камелиями»), Эмиль Золя («Тереза Ракен») Шолом-Алейхем («Тевье-молочник») Леонгард Франк («Причина») Михаил Булгаков («Белая гвардия» – «Дни Турбиных»). У М. Павича, творчество которого является предметом рассмотрения в данной статье, такими экспериментами являются, например, романы «Хазарский словарь» и «Пейзаж, нарисованный чаем», получившие драматическое отражение в пьесе «Вечность и ещё один день». Как и у Л.Франка, это далеко не единственный пример в творчестве М. Павича. Так, пьеса «Стеклянная улитка» появляется в 2002 году и продолжает традицию пьесы «Кровать для троих» (2002 г.). Обе пьесы являются авторским экспериментом по трансформации эпического материала в драматический. Их сближает основная проблематика (взаимоотношения Мужчины и Женщины), интерактивность и принцип соотнесения частной истории героев с историей человечества. Источниками для Павича являются его романы «Хазарский словарь», «Звёздная мантия» и повесть «Стеклянная улитка».

Павич определяет жанр «Стеклянной улитки» как «спектакль в двух первых действиях». В египетский любовный треугольник (Хатшепсут, Сенмут, Тутмос III) вовлечены жители большого города XXI века, актёры старинных религиозных действ и даже сам автор Милорад Павич. Эксперимент по «обратимости» [5] текста в драме Павич проводит, пытаясь совместить изначальную условность театрального представления и установку на активного зрителя, как и активного читателя в прозе.

**Одна из главных аксиом театра: наличие «четвертой стены».**

Пушкин писал: «Какое, к черту, может быть правдоподобие в зале, разделенной на две части, одна из которых занята 2 000 человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках» [28, С. 296]. При том, что театр является в высшей степени условным искусством, что «выражено в четырех непреложных законах спектакля: событие происходит здесь, оно происходит сейчас, актер равен персонажу, зритель как бы не присутствует» [90, С. 181], отношения актера и зрителя – один из важнейших аспектов теории драмы. Положение и роль зрителя в театре – объект размышления, начиная с античных.

Теорию катарсиса разрабатывали Платон и Аристотель, делая акценты, соответственно, одни – на воспитательной функции искусства, другой – на его эмоциональном воздействии. Страх и сострадание – первейшие, по Аристотелю, условия катарсиса. В своей «Поэтике» Аристотель писал: «Страшное и жалкое может быть произведено театральной обстановкой, но может также возникать и из самого состава событий, что имеет преимущество и составляет признак лучшего поэта. <...> Те же, которые посредством сценического представления изображают не страшное, а только чудесное, не имеют ничего общего с трагедией, так как от трагедии должно искать не всякого удовольствия, но ей свойственного. А так как поэт должен доставлять помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что именно это должно заключаться в самых событиях» [16, С. 81-82].

Разносторонне катарсис осмысляется в возрожденческой теории театра. XVI век, с одной стороны, адаптировал аристотелевскую терминологию к нуждам своего времени, с другой – «комментаторы, критики и теоретики Чинквеченто связывают толкование катарсиса с тремя принципиально важными идеями. 1. Катарсис в системе

«ублажения» низкой публики (Томазо Корреа, Лодовико Кастальветро); 2. Катарсис как средство воспитания гражданина (Джозон Денорес); 3. Катарсис как освобождение от беспокойства и путь к высшей истине веры, религии и политики (Томмазо Кампанелла, Винченцо Маджи, Бартоломео Ломбардии)» [76, С. 37].

Важнейшим этапом на пути осмысления понятия «катарсис» стала теория Гегеля, который писал: «...Говоря о... суждении Аристотеля, мы должны ... придерживаться не просто чувства страха и сострадания, а принципа того содержания, художественное явление которого призвано очищать эти чувства. Человек может испытывать страх, с одной стороны, перед внешней и конечной силой, а с другой стороны, перед могуществом в себе и для себя сущего. Но чего человеку поистине надлежит страшиться, так это не внешней подавляющей его мощи, а нравственной силы, которая есть определение его собственного свободного разума и вместе с тем нечто вечное и нерушимое, так что, обращаясь против нее, человек восстанавливает ее против себя самого» [23, С. 577].

В своей работе «Разделение поэзии на роды и виды» В.Г. Белинский продолжал развивать теорию драмы: «...ни один род поэзии не властвует так сильно над нашею душою, не увлекает нас таким неотразимым обаянием и не доставляет нам такого высокого наслаждения, как трагедия. И в основе этого лежит великая истина, высшая разумность. Мы глубоко сострадаем падшему в борьбе или погибшему в победе герою; но мы же знаем, что без этого падения или этой гибели он не был бы героем, не осуществил бы своею личностью вечных субстанциальных сил, мировых и непреходящих законов бытия» [20, С. 338].

XX век существенно переосмыслил отношения актера и зрителя принципиальным образом. Изменение в положении зрителя впервые происходит у Брехта. Драматург-новатор противопоставляет привычному театру эпический:

<i>Драматическая форма театра</i>	<i>Эпическая форма театра</i>
Сцена «воплощает» определенное событие	Рассказывает о нем
Вовлекает зрителя в действие и истощает его активность	Ставит его в положение наблюдателя, но стимулирует его активность
Возбуждает его эмоции	Заставляет принимать решения
Сообщает ему «переживания»	Дает ему знания
Он становится соучастником происходящих событий	Он противопоставляется им
Воздействие основано на внушении	Воздействие основано на убеждении
Эмоции остаются в сфере эмоционального	Эмоции перерабатываются сознанием в выводы [22, С. 301].

Затем Арто в «Театре Жестокости» ставит новую проблему перед зрителем: «психологически вовлечь его в действие, но при этом переживание его должно быть художественным актом. Вовлечение в действие, по мысли Арто, могло достигаться подчеркиванием особой сверхреальности на сцене, противостоящей обыденности. В эту реальность включается на духовном уровне зритель. Арто требовал от публики огромной эмоциональной отдачи» [18, С. 405]. Отчасти тему «виновности» зрителя в показываемых преступлениях, его «соучастия» и, следовательно, частично ответственности поднимает и Эрик Бентли, когда говорит «об элементе вуайеризма в театре». Он исходит из того, что «“виновные”, совместно смотрящие спектакль, превращаются в соучастников, которые объединяют свое чувство вины. Подобные вещи, как это подметили специалисты, порождают особое чувство — Schadenfreude» [34, С. 208].

Павич проводит эксперимент в духе собственных эстетических установок на «перевод» необратимых искусств в обратимые. Как романист он сначала играет с формами романа: роман-лексикон («Хазарский

словарь»), роман-кроссворд («Пейзаж, нарисованный чаем»), роман-клепсидра («Внутренняя сторона ветра»), роман-таро («Последняя любовь в Константинополе»); а затем в пространстве театра и с драматургическими формами: меню для театрального ужина («Вечность и ещё один день»), интерактивный показ моделей одежды («Кровать для троих»), спектакль в двух первых действиях («Стеклянная улитка»). Смелость авторской импровизации, неистощимость творческой фантазии, умение использовать способы привлечения читательского и зрительского внимания не знают границ.

Пьеса «Стеклянная улитка» интерактивна – действующими лицами становятся и зрители спектакля. В своих драматических текстах он опробует различные варианты техник и принципов, на которых могла бы строиться интерактивная драма, делающая зрителей сотворцом происходящего: в пьесе «Вечность и ещё один день» драматург предлагает три начала и три финала одной истории, в «Кровати для троих» предполагается трансформация зрительного зала и асимметричность спектакля плюс «женские» или «мужские» билеты. В «Стеклянной улитке» актёры два раза за театральный вечер играют одну и ту же историю. Но, как и в романе «Пейзаж, нарисованный чаем», мужская история трагична, а в женской – Вера, Надежда, Любовь. Именно в женской истории появляются актёры с вертепным представлением и рождественскими песнопениями.

В «Стеклянной улитке» способами организации **интерактива** становятся:

1 игра с порядком сцен, что соотносимо с игрой с порядком глав в прозаическом варианте текста, в связи с чем возникает «самоинтертекст». Однако в повести внимание акцентировано на нужном герое при помощи названий глав, описания действий то Хатшепсут, то Сенмута при полном игнорировании второго – не активного в данный момент – персонажа. В

пьесе все световые и музыкальные средства в первом случае следят за историей мужчины, во втором случае – все акценты на женской истории. Драматург предлагает занимать в главных ролях разных исполнителей в одном спектакле;

2 появление зонгов в духе Брехта (гимнов, колядок), которые подчёркивают различные изменения и смысловые акценты хронотопа, делают ситуацию исключительной и выводят во внесценическое пространство;

3 организация прямого диалога со зрителем, функция которого в пьесе решающая. Он – непосредственный участник событий. Так, в «Действии первом в первый раз» взрыв происходит после положительного ответа одного из зрителей на вопрос Давида о том, что нужно чиркнуть зажигалкой третий раз, чтобы желание исполнилось. В «Действии первом во второй раз» зритель возвращает смертельное оружие (зажигалку) Тутмосу.

Таким образом, пьеса является самостоятельным экспериментом Павича в области интерактивного театра.

Несмотря на усложнение сценического действия за счет игры, перед нами, как и в прозаическом варианте, **любовная история** о торжестве Рождества. Рождества не столько как церковного праздника, но как возрождения души, ведь главные герои – умершие в древности египтяне.

Первую сцену автор перенёс (почти без изменений) из своего романа «Звёздная мантия» (2000 г.), но действуют в начале пьесы не главные герои, а их противники: бывшая жена Давида и Тутмос III. Вторую сцену можно рассматривать как символический союз сил тьмы, двух заговорщиков, при молчаливом согласии креатора-автора, который постоянно присутствует в спектакле (либо как действующее лицо, либо как писатель, рассказавший историю любви).

Основное событие – первая встреча Давида и Девушки на месте её работы. Именно здесь, в бутике женского белья, герой встречается с полуобнажённой героиней, происходит взаимная кража, изменяется язык (Сенмут начинает говорить стихами). Интрига развивается на следующий день: Давид возвращается на место кражи, и Девушка назначает ему свидание. Развязка наступает в квартире у Хатшепсут. После рокового обращения к публике Давид в третий раз чиркает зажигалкой, и страшный взрыв разносит квартиру.

В «Действии первом во второй раз» события остаются прежними, но первая встреча героев происходит почти сразу же после открытия занавеса, Давид сохраняет обычный строй речи, а развязка наступает после любовного акта. И спасает Хатшепсут и Сенмута от гибели сам Тутмос. Совершается чудо Рождества – разбивается бомба (стеклянная улитка), и в полной темноте из-за закрытого занавеса как сквозь толщу времени доносятся голоса влюблённых.

Нужно отметить, что для Павича женщина важнее мужчины (и в первый и во второй раз на сцене до выхода героя появляется героиня). Не забывает автор и о хронотопе Рождества, вводя в первый раз парня по фамилии Сочельник, а во второй раз, перенося одну из сцен в церковь.

Три раза драматург останавливает действие на двадцать секунд: при появлении Хатшепсут в ночной рубашке перед Сенмутом, перед тем, как Давид чиркнет третий раз зажигалку и после падения занавеса в финале. Сам автор писал, что «Стеклянная улитка» (как и пьеса «Вечность и ещё один день») являет собой стандартную схему – «завязку, интригу и развязку» [4, С. 108]. Главная тема в повести – судьбы, рока, случайности, а в пьесе – тема ожидания чуда, которое происходит в ночь Рождества.

Трансформация прозаического текста в драматический принципиально меняет **строй речи** и способы характеристики персонажей.

Чешский исследователь И. Левый выделяет четыре основных характеристики сценического диалога:

1. сценический диалог – это особый случай произносимой речи, которая должна отличаться «удобопроизносимостью» и «удобопонятностью». По сравнению с повестью реплики **сокращаются**: «Я знаю, ты заходил. И знаю, что ты сделал. Опять прихватил одну вещь» [13, С. 24] – «опять ты за воровство!» [4, С. 81]; в пьесе чаще встречаются эллипсические конструкции: «Где – это не проблема» [там же, С. 75], «Вот это – ты» [там же, С. 100]. Возникают ситуативные недоговорённости, неполные предложения: «Пока...» [там же, С. 92], «Вот!» [там же, С. 94], «Да нет» [там же, С. 94], «Странное имя» [там же, С. 96].

2. «реплика, помимо отношения к объекту высказывания, вступает в целый ряд последующих семантических связей» [51, С. 188], она выражает отношение и к предметам на сцене, и к самому драматическому положению. Например, развёрнутая реплика Женщины: «*(понухав стеклянную улитку)*. Как чудесно теперь делают эти нарядные свечи! Надо же – стеклянная улитка, которая испускает аромат, когда поджигаешь фитиль. Прелесть! Женщина нажимает кнопку на автоответчике и записывает сообщение. Сообщение для моего бывшего мужа. Ты опять был здесь? Хочу напомнить тебе условия нашего договора. Ты по-прежнему можешь приходить в мою квартиру, но только тогда, когда меня нет дома. А ты прекрасно знаешь, когда я отсутствую. Ты можешь смотреть телевизор, можешь что-нибудь выпить, но я запрещаю тебе брать еду. Кроме того, ты не должен ничего отсюда уносить, как это тебе свойственно. В противном случае я немедленно поменяю замок и сообщу в полицию о том, что исчезло из моей квартиры. Женщина выключает автоответчик и вытаскивает из стеклянной улитки пробку в виде свечи. Высыпает в пепельницу ароматический розовый порошок. Затем берёт другой пакетик, распаковывает его и достаёт из него пузырёк, на котором



этикетка с черепом и скрещенными костями. Подносит пузырёк к глазам и читает. Взрывчатое вещество большой разрушительной силы! Огнеопасно! Высыпает серебристый взрывчатый порошок из пузырька в улитку и аккуратно вставляет на место пробку из воска с фитилём. Запаковывает улитку в красную коробку с бантом. Прекрасно, так из свечки получилась бомба!» [4, С. 76-77]. Вместо двухстраничного описания через подробности сценического действия Павич одной репликой рассказывает зрителям о создании оружия мести коварной Женщиной.

3. диалог на сцене действенен и несет в себе «сценическую энергию» (темп, ритм, интонация) [51, С. 196] Например, реплики Мужчины в чёрном в первой сцене односложны: «Да?» [4, С. 73], «Нет?» [там же, С. 74], «Лев» [там же, С. 74], «Где?» [там же, С. 74], что создает ритм, ощущение тревоги, потери, отстранённости. Во второй сцене громкое восклицание: «Моя зажигалка! Где моя зажигалка?» [там же, С. 76]. Тутмос в этот момент крайне взбешён из-за потери своего тайного оружия. Вместо благодарности он грубо обыскивает Женщину, с которой только что вступил в интимную связь. В финале спектакля Тутмос взволнован: «Важное сообщение! Внимание! Опасно для жизни! Предмет, который был брошен сюда, не зажигалка. Это специальное оружие» [там же, С. 102]. После находки взрывного устройства напряжение спадает и переходит в радостный смех по случаю Рождества: «Рождественский пирог для случайного гостя? Выходит, я у вас оказался случайным гостем!» [там же, С. 103]

4. сценическая реплика – способ речевой характеристики персонажа, которая в случае Павича заменяет не только прозаический текст, но еще и живописный портрет, который введен в повесть. Именно лексический строй речи дает первоначальный стимул актеру в работе над образом. Авторский текст повести: «Её глаза говорили о том, что вечность асимметрична» [13, С. 26], «Мадемуазель Хатшепсут обожала животных,

особенно кошек, заграничные духи и привозные цветы» [там же, С. 28], «... сама ночная тьма спустилась с небес в её глаза, чтобы отдохнуть до утра. Один только звон её дешёвых браслетов с колокольчиками стоил больше самой дорогой собаки» [там же, С. 34] в спектакле превращается в реплику персонажа увлеченного, лирически настроенного «Несколько тысяч лет тому назад ты правила Египтом. Ты была царицей двух Нилов. Тебя звали Хатшепсут. Ты была единственной из жён фараонов, которая вела войны за земли, где приготавливали благовонные масла, и ты любила тот оттенок синего цвета, который называется «атлантида»... В музее в Каире есть три твоих каменных бюста, а в Гелиополисе у одного из сфинксов твоё лицо» [4, С. 100]

Таким образом, драматическая модификация текста значительно отличается от эпического варианта сюжета. Милорад Павич прекрасно знает и использует законы интерактивного театра, чтобы известных уже читателю героев переместить из книги на сцену, дав продолжение истории любви Хатшепсут и Сенмута, спасая их от забвения и сохраняя верность принципам постмодернизма.

### § 3 Специфика жанра интерактивной драмы на примере «Стеклянной улитки» М. Павича

Предметом рассмотрения в данной статье является пьеса сербского драматурга Милорада Павича (1929 – 2009) «Стеклянная улитка», которая была написана в 2002 году на основе одноимённой предрождественской повести (1998 г.) и главы «Рак» из романа «Звёздная мантия» (2000 г.).

Сам М. Павич определяет жанр – «спектакль в двух первых действиях» [4, с. 69]. Позднее, в книге «Роман как держава» (2005) автор уточняет жанровое определение и называет пьесу «Стеклянная улитка» «интерактивной драмой» [11]. Термин авторский, неустоявшийся, в течение долгого времени наряду с ним использовались определения «игровой театр» (термин введён Мейерхольдом в 1907 году [59, с. 141-142], «перформативный» (1950-е годы, Джон Кейдж), «mixed medias драма» (драма смешанных медийных средств), «постдрама» (1999, Леман) [53, с. 44]. Принято считать, что впервые термин «интерактивный театр» («интерактивная драма») был использован Дж. Бейтсом в середине 90-х гг. и с тех пор сфера его употребления существенно расширилась. В 1998 году Я. Михайлович применила к драме Павича термин «гиперпьеса (гиперплей)» [63, с. 8], связав приёмы театра Павича с гипертекстом «моделируемого компьютерного пространства» [там же, с. 8].

На сегодняшний день наиболее устойчиво с термином «интерактивная драма» связываются два существенно различающихся смысла.

Во-первых, «интерактивная драма представляет собой электронное художественное произведение, в котором события и лица в действии и, вследствие этого, излагаются в диалогической, разговорной интерактивной форме» [50, с. 129; авторская грамматика сохранена, авт. не несет ответственности за синтаксическую неполноту предложения – Л.Б.].

Во-вторых, «интерактивный театр – это форма театрального действия, которая предполагает активное участие аудитории» [93, с. 227].

Павич имел в виду второй смысл. Он предпринял попытку перенести приёмы интерактивного театра в «классическую пьесу» [13, с. 173] и создать интерактивную драму.

Если понятие интерактивного театра в значении «театра, общающегося со зрителем» уже достаточно разработано, то интерактивная

драма как текст, предоставляющий такие возможности, еще находится в становлении.

В качестве составляющих театрального интерактива Григорьянц Н.В. называет следующие:

1) простота изложения материала (доступность в понимании и восприятии, упрощение авторского текста);

2) игровая основа драматургии;

3) стремление к «живому общению» со зрителем;

4) нарушение «четвертой стены», т.е. прямое общение между актерами и зрителями, что позволяет зрителю высказаться на уровне данного зрелища;

5) соединение текста с другими выразительными средствами (танец, вокал, акробатические этюды, вставные номера и т.д.);

б) «скороговорение», речитативное произношение текста, т.е. тяготение к разговорному стилю (для того чтобы быть более угодным публике) [40, с. 74].

В «Стеклянной улитке» нелинейность проявляется на уровне сюжета, использования соответствующих театральных технологий и приёмов интерактива.

Для создания своей пьесы Павич выбирает простой детективный сюжет с элементами мелодрамы: разведённая женщина пытается отомстить своему бывшему мужу с помощью взрывного устройства. Смерть к герою приходит в момент наивысшего счастья, когда мужчина обрёл любовь всей своей жизни, в рождественский сочельник. Однако, проигрывая ситуацию дважды, автор переставляет смысловые акценты. В первом случае сговор отрицательных персонажей приводит к гибели главных героев, а во втором случае за соединением влюблённых следует изменение характера Тутмоса (из злодея – в спасителя), народное празднество (колядование) и чудо Рождества (спасение героев от смерти).

Вслед за сюжетом Павич старается максимально упростить для сцены свой прозаический текст, делая его «удобоговорильным», динамичным, пригодным для слухового восприятия. Даже драматический текст главы «Рак» из романа «Звёздная мантия» упрощается. Так, в романе: «Cancer. Ректосценция альфа: 09 h, граничное значение 7x55м – 9x20м, деклинация дельта, среднее значение +20. Знак самой чистой воды. Четвёртый по порядку среди знаков Зодиака. Это в первом летнем лунном месяце, точнее, с 21 июня до 22 июля. Здесь господствует Луна. То есть вы – знак стихии Воды, женский, пассивный и кардинальный знак. Ваше любимое растение – кувшинка. Ваше зодиакальное созвездие находится к северу от небесного экватора. Девиз этого созвездия: “Как щедрое дерево плодоносное и родной сад господский, корень она девичий и ствол. Все узлы хитросплетённые в руке её, глазами запутывает пути юношам. Но земля ты, не вода и быстротечное вино...”» [2, с. 33-34]. В пьесе: «Канцер. Ректосценция альфа ноль девять часов. Граничное значение семь на пятьдесят пять метров. Деклинация дельта...» [4, с. 74].

Павич стремится выйти на непосредственный контакт со зрителем и всё повторяет дважды, чтобы быть услышанным. Так, шутка, направленная в сторону зрителей, чтобы вызвать смех (гэг), в обоих актах звучит одинаково: «Еда – это что-то вроде ещё одной разновидности секса» [там же, с. 85, 98].

Павич упрощает не только драматический текст, но и максимально использует примитивные инстинкты зрителей. В спектакле предполагаются две откровенные любовные сцены: первая (в первом акте) – между Мужчиной в чёрном и Женщиной (бывшей супругой Сенмута), вторая (перед счастливой развязкой) – между главными героями. Кроме того, из текста выясняется, что Хатшепсут (Девушка) была замужем за Тутмосом III (Мужчина в чёрном) и родила от него дочь Ниферуре. А Сенмут (Давид) принадлежал не только Хатшепсут, но и Тутмосу и был

его любовником [там же, с. 101]. Играя на чувствах зрителей, автор уже во второй сцене первого акта показывает половой акт. Второй половой акт мы увидим в финале спектакля в ночь Рождества. Однако существенные различия свидетельствуют о развитии и постепенном усложнении действия. Первая любовная сцена – это символический заговор двух врагов главных героев из прошлого и из настоящего. Эта «чрезвычайно бурная и как можно более короткая любовная сцена, завершающаяся громким криком Женщины» [там же, с. 75], обещает успех заговорщикам – главные герои в финале первого акта погибают, потому что их враги нашли друг друга. Во втором акте Тутмос и Женщина не встречаются. Наступает ночь Рождества. Влюблённые остаются вдвоём: «Девушка начинает целовать Давида. Любовная сцена. После окончания любовного акта Девушка и Давид лежат» [там же, с. 99]. Слияние возлюбленных приводит к хэппи-энду – герои остаются живы, наступает Рождество, зрители довольны. Кроме эротического желания, Павич умело играет со страхом: в последней сцене первого акта зрители ждут взрыва и герои гибнут им в угоду. А в последней сцене второго акта страх и ужас нагнетаются. Возникает классическая ситуация из фильма ужасов: герои ждут появления злодея, который не замедлит прийти: «Давид. А если Мужчина в чёрном сейчас позвонит в твою дверь?

Девушка вскрикивает. Слышен звонок в дверь» [там же, с. 102].

Надо отметить, что сцена страха следует сразу за любовным актом. Павич как будто нажимает клавиши на чувствах зрителей, опускаясь до инстинктов, развенчивая поэтический романтизм первого акта.

Павич играет с театральной формой, своими произведениями, самим собой, рождественской символикой, интертекстуальными отсылками. При том, что одно и то же событие зрители видят два раза, в главных ролях в первом и во втором акте задействованы разные актёры. Возникает вечный ряд метаморфоз, придающих сюжету мифологический смысл: для Павича

не важно, как внешне выглядят герои. Важен вечный смысл дуальности мира, Мужского и Женского начала. Одним из действующих лиц пьесы является Писатель – сам Милорад Павич. Несколько раз фамилия Писателя возникает в разговорах персонажей, а на вопрос Давида: «А кто он тебе, этот Павич?» [там же, с. 87], Девушка смеётся и отвечает: «Плохо у тебя дело с именами!» [там же, с. 87]. Можно предположить, что Сенмут никак не может запомнить имя человека, который вызвал их образы из небытия. День перед Рождеством Павич очеловечивает – Парню в кафе даёт фамилию Сочельник. В начале второго акта Девушка читает книгу Павича с историей о себе: «Стеклянная улитка. Рассказы из Интернета» [там же, с. 89]. Использует драматург и хорошо известный зрителям приём «театр в театре»: по заказу Мужчины в чёрном на площади разыгрывают рождественское представление [там же, с. 93-94], напоминая зрителям об аде, мучениях грешников, трёх мировых религиях и рождественской ночи, когда по поверьям гуляют бесы, пытаюсь последний раз перед явлением Младенца сбить людей с пути истинного.

Чтобы быть ближе к зрителю, драматург разворачивает действие одной из сцен во время православной церковной службы, ещё одна сцена – репетиция рождественского представления на глазах зрителей [там же, с. 91, 92].

В прозаическом варианте «Стеклянная улитка» является рождественской повестью. В драматургическом смысле предрождественской веры в чудо акцентируются при помощи символики троичности и троекратности. Перед развязками (и в первом и во втором акте) Павич разрушает «четвёртую стену». В первом акте это происходит три раза: 1) разрушение предметом – «Смущённый Давид торопливо разворачивает подарок, шёлковую ленту с бантом-цветком из фольги он бросает через плечо прямо в зал» [там же, с. 86]; 2) нарушение словом и жестом - «Девушка. Что там написано?

Давид. Где?

Девушка. На футляре.

Давид. Не знаю, я его выбросил. (Показывает рукой в сторону зрительного зала.)» [там же, с. 86]; 3) разрушение самим актёром (актёр, «выпадая» из сценического пространства, вступает в непосредственный диалог со зрительным залом) - «Давид. Значит, написано, что надо чиркнуть и третий раз? (Обращается к публике.) Если кто-нибудь из уважаемых зрительниц и зрителей случайно нашёл жёлтый футляр от этой зажигалки (показывает зажигалку), умоляю, пусть посмотрит, действительно ли на нём написано, что надо чиркнуть три раза?

Голос из зала. Да, именно так и написано!

Давид. Значит, говорите, нужно чиркнуть в третий раз, чтобы моё желание исполнилось?

Голос из зала. Да!» [там же, с. 86].

В последней сцене второго акта «в зрительном зале пахнет жареной рыбой» [там же, с. 97]. Действие пьесы разворачивается во время рождественского поста, рыба – пища постная. Кроме того, рыба – традиционный символ Христа, а значит, в воздухе уже чувствуется приближение Рождества Младенца и обещание счастливой развязки. Как и в первом акте «Давид, волнуясь, открывает красную коробку, шёлковую ленту с бантом-цветком из фольги он бросает через плечо прямо в зал» [там же, с. 98]. Позднее Давид догадывается о взрывном устройстве: «Если бы я чиркнул третий раз, мы бы взлетели на воздух вместе с улиткой и со всем твоим домом. Поэтому лучше от этой зажигалки избавиться! (Швыряет зажигалку в зрительный зал.)» [там же, с. 101]. Следующее нарушение «четвёртой стены» связано с появлением Мужчины в чёрном. Давид оправдывается: «А мы эту зажигалку выкинули. (Показывает себе за спину, в сторону зрительного зала.)



Мужчина в чёрном. Не может быть! (взволнованно обращается к зрительному залу.) Важное сообщение! Внимание! Опасно для жизни! Предмет, который был сюда брошен, не зажигалка. Это специальное оружие. Содержит динамит, который взрывается после трёх щелчков зажигалки. Призываем того, кто обнаружил смертельно опасный предмет, немедленно сдать его!

Мужчина в чёрном спускается в зрительный зал и подходит к тому, кто нашёл зажигалку (это может быть или подсадка, или настоящий зритель), берёт у него зажигалку и возвращается» [там же, с. 102-103]. Таким образом, «четвёртая стена» во втором акте разрушается также три раза. Но спасает героев и зрителей от взрыва один из злодеев Тутмос, убивший когда-то и Сенмута и Хатшепсут. Происходит восстановление справедливости, наступает канун Рождества. Колядующие приходят с вестью о рождении Христа ко всем египетским участникам любовного треугольника, включая помилованного Христом убийцу.

Главное, нетипичное для драмы выразительное средство, которое *трижды* использует Павич в пьесе – это «полная остановка действия приблизительно на двадцать секунд. Всё должно замереть, словно это стоп-кадр в фильме, должно создаться впечатление, что спектакль остановлен. После такой паузы, словно пробудившись ото сна, артисты продолжают играть» [там же, с. 71-72]. Первый раз действие останавливается в момент первой встречи главных героев; зритель понимает, что Девушка и Давид – «идеальная пара». Вторая остановка – перед кульминацией. Влюблённые ждут исполнения желания (соединение в акте взаимной любви) и спрашивают согласия у зрителей. Зрители поддерживают героев, происходит взрыв. Третья остановка перед развязкой. Если зажечь улитку, произойдёт взрыв. Падает занавес, скрывая целующихся героев, как будто закрываются Царские Врата в алтаре церкви. Зритель ожидает взрыва, но происходит Чудо: Божественным

вмешательством уничтожается смертельный механизм – герои остаются жить. Но зритель их больше не увидит, они останутся в нашей памяти: из-за занавеса, как сквозь тысячелетия, долетят их голоса. Употребление числа три неслучайно. Фольклорный мотив повторения заклинания трижды, три мировые религии: иудаизм, христианство, ислам; три ипостаси Бога в христианстве: Отец, Сын и Святой Дух – в сочетании с дуальностью Добра и Зла помогаю понять вневременной смысл драмы Павича.

Кроме того, в драматическую ткань пьесы Павич вводит рождественские колядки и пещное действо [там же, с. 103-104]. Ещё одним выразительным средством является «зловещая» музыкальная тема стеклянной улитки, которая должна звучать в спектакле не менее пяти раз. Каждое появление этой музыкальной темы связано с женскими образами пьесы. Первый раз тема возникает, когда бывшая супруга Давида в одиночестве превращает улитку в бомбу. Второе, третье и четвёртое появление темы улитки связано с одиночеством главной героини (расставание с Давидом после первого свидания, ночное одиночество Девушки, ожидание встречи с Сенмутом накануне Рождества). Пятый раз тема улитки звучит перед финалом, в момент ожидания взрыва, перед использованным Павичем приёмом древнегреческой трагедии – «Бог из машины». Музыкальная ткань создает, таким образом, структуру классической пятиактной трагедии: 1 акт – завязка («Смертельное оружие»), 2 акт – развитие действия («Невинная жертва»), 3 акт – кульминация («Подарок для любимого»), 4 акт – спад действия («Напоминание о смерти»), 5 акт – развязка («Неизбежная гибель») [названия «актов» условны – Л.Б.]. У Павича в первом действии два появления темы улитки, во втором – три. Повтор возникает, когда Девушка второй раз решает подарить Давиду украденную у него же улитку. Ситуация безвыходная, герои повторяют ошибки первого акта. Но Павич

любит своих героев, и Божественное Милосердие спасает их. Их помыслы чисты, сознание подобно детскому, Рождество – их праздник. Два акта пьесы, будучи равноценными в сюжетном плане и в выборе изобразительных средств, не равноценны в плане смысловом. Акт с трагической развязкой Павич ставит вначале, чтобы закончить спектакль благополучным исходом, возродив в зрителях надежду на Счастье.

Композиция пьесы предполагает повтор сюжета первого акта. «В “Действии первом в первый раз” все световые и музыкальные средства направлены на то, чтобы следить за поступками Давида и выделять их. В “Действии первом во второй раз” они направлены на Девушку, фиксируя каждое её движение» [там же, с. 71]. Последним необычным выразительным средством в спектакле должен быть короткий диалог главных героев за закрытым занавесом после двадцатисекундного ожидания взрыва, когда зрители находятся в полной темноте [там же, с. 104].

В тексте эти задачи создания интерактивной драмы с использованием приёмов интерактивного театра часто реализуются через монтаж, усложнение композиции, «распад на отдельные не столько сцены, сколько “магистральные потоки”, “микро-сюжетные-линии”, отдельные части которых, калейдоскопически сменяя друг друга, могут соединиться или не соединиться в сознании зрителя» [76, с. 41]. Эта пьеса (как и пьеса «Вечность и ещё один день») использует прием «пермутации» – взаимозаменяемости частей текста [83, с. 92], отличается строением «“фасеточным”, т.е. составленным из множества небольших самостоятельных фрагментов. Движение от одного фрагмента к другому происходит нелинейным образом, демонстрируя нелинейную динамику интерактивного текста, а организующим принципом произведения, таким образом, становится гипертекстуальность» [89, с. 9].

Пьеса организована таким образом, что композиционно первый и второй акты пьесы могут поменяться местами, отдельные сцены могут также поменять своё местоположение, временная хронология может быть дана в ретроспекции. Павич изначально создаёт драматический текст, свободно допускающий любую режиссёрскую интерпретацию. Сложно подобрать определение к такому литературному тексту. Перед нами нечто вроде пьесы-дельты, состоящей из магистральных потоков фасеточных пермутаций. Слово «дельта» нам кажется уместным в данном случае, так как напоминает о родине главных героев пьесы – берегах Нила. Два акта пьесы, как два рукава реки, будучи равноценными в сюжетном плане и в выборе изобразительных средств, не равноценны в плане смысловом. Акт с трагической развязкой Павич ставит вначале, чтобы закончить спектакль благополучным исходом, возродив в зрителях надежду на Счастье. И, вместе с тем, оба акта выводят нас в над-смысловое пространство вечного моря Мироздания.

Поиски в области интерактивного театра автор определяет в своих воспоминаниях как логичное продолжение экспериментов с прозой. В создаваемом им театре интерактив и разрушение композиционной линейности происходит через принципиальное изменение пространственно-временных констант: «занавес существует не для того, чтобы отделить сцену от зрителей, а для того, чтобы, пересекаясь со вторым невидимым занавесом, делящим зал и сцену в длину на две половины, образовать золотое сечение – некое подобие креста в театральном пространстве» [12].

Заголовок пьесы представляет собой интертекст. С.В. Либиг в статье «К вопросу об интертекстуальности заголовков (на примере текстов о Вильгельме Телле)» говорит, что «интертекстуальность заголовков текстов представляет собой объемный феномен, реализация которого на практике

является составной частью глобальной интенции автора текста по ведению интертекстуальной игры с реципиентом» [54, с. 46].

Перечислим последовательно тексты, которые, так или иначе, присутствуют в пьесе: повесть «Стеклянная улитка» М. Павича, история Древнего Египта, вертеп (пещное действо), фольклорные тексты рождественских колядок, «История сербской литературы периода барокко» и роман «Звёздная мантия» М. Павича, литература по астрологии, календарная рождественская литература, книга Неды Тодорович «Еда – это что-то вроде ещё одной разновидности секса», корпус сочинений М. Павича, тексты православной церковной службы, «Божественная комедия» Данте, христианские, исламские и еврейские священные тексты, тексты Платона и Фрэнсиса Бэкона об «атлантиде», православные обиходные молитвы, «Орфей» Жана Кокто.

Один из главных принципов, по которым Павич создаёт свою драму – принцип нелинейной композиции. Игровые ситуации, членение сценического пространства, использование интертекста – всё это позволяет прийти к выводу, что перед нами гипертекст (театральный и литературный).

Павич привносит в драматический литературный текст технологии театра. Совокупностью приёмов построения Павич выполняет задачу создания интерактивной драмы.

## Методические рекомендации

### к учебному проекту

«Мастер-класс: режиссёрский анализ пьесы М. Павича “Вечность и ещё один день”»

В качестве методических рекомендаций предлагается учебный проект «Мастер-класс: режиссёрский анализ пьесы М. Павича “Вечность и ещё один день”». Проект был реализован в форме мастер-класса со студентами 3 курса специальности 51.02.01 Народное художественное творчество (по виду «Театральное творчество») ФСКД ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского в рамках профессионального модуля «Художественно-творческая деятельность» междисциплинарного курса «Теоретическая подготовка “Всемирная драматургия”».

Результатом освоения курса профессионального модуля является овладение обучающимися профессиональными (ПК) и общими (ОК) компетенциями: ПК 1.4. - Анализировать и использовать произведения народного художественного творчества в работе с любительским творческим коллективом; ПК 1.5. - Систематически работать по поиску лучших образцов народного художественного творчества, накапливать репертуар, необходимый для исполнительской деятельности любительского творческого коллектива и отдельных его участников; ПК 1.6. - Методически обеспечивать функционирование любительских творческих коллективов, досуговых формирований (объединений); ОК 1. - Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии,

проявлять к ней устойчивый интерес; ОК 2. - Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество; ОК 3. - Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях; ОК 4. - Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития; ОК 8. - Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.

Метапредметные результаты работы – умение анализировать и интерпретировать художественный текст, события и явления жизни, участвовать в диалоге, вступать в коммуникацию.

Личностные результаты работы – развитие художественного мышления, эстетического вкуса, расширение кругозора

Цели занятия:

Предметные:

- познакомить студентов с понятием «постмодернизм»;
- дать представление о специфике интерактивной драматургии М. Павича, месте пьесы «Вечность и ещё один день» в творчестве М. Павича, особенностях жанра пьесы;
- проанализировать пьесу «Вечность и ещё один день» с позиции будущих режиссёров;

Метапредметные:

- выявить роль интерактивных приемов в пьесе;

- формировать умение анализировать и интерпретировать художественный текст, события и явления жизни, участвовать в диалоге;

Личностные:

- способствовать расширению кругозора;
- развивать творческое режиссёрское мышление.

Предварительное домашнее задание – прочитать пьесу М. Павича «Вечность и ещё один день».

### **Ход мастер-класса**

#### ***Характеристика произведения***

Пьеса «Вечность и ещё один день» написана сербским драматургом Милорадом Павичем в 1993 году и представляет собой самоинсценировку фрагментов романов «Хазарский словарь» и «Пейзаж, нарисованный чаем». Авторское определение жанра пьесы – меню для театрального ужина. Пьеса интерактивна и нелинейна. В ней три взаимоисключающих завязки («закуски»), основная часть («основное блюдо») и три взаимоисключающих развязки («десерта»). Таким образом, Павич предлагает нам гиперпьесу, включающую в себя девять классических текстов для театра. Зритель, режиссёр или директор театра могут выбрать для постановки любой из девяти вариантов. Причём, автор категорически запрещает включать в одно сценическое представление несколько «закусок» или «десертов». В зависимости от выбора пьеса закончится хэппи-эндом, трагически либо режиссёр спектакля интерпретирует финал по своему усмотрению. Назовём «блюда» театрального меню: закуски – «Бабочки в сухарях под соусом тартар», «Зачем мы здесь?», «Соль с оленьего рога»; основное блюдо – «Петкутин и Калина», десерты – «Всё



хорошо, что хорошо кончается», «Печальный конец – делу не лучший венец», «Проснулись мы, как только жизнь ушла...».

### ***Понятие «постмодернизм»***

Название «постмодернизм» происходит от фр. «после модерна». Модернизм – направление в европейском искусстве конца XIX – начала XX веков. Характеризуется разрывом с предшествующей культурной традицией, постоянным обновлением художественных форм, условностью, поиском новых стилей и приёмов в искусстве. Постмодернизм, пришедший после модернизма, как явление европейской литературы 80-х годов XX века – первых десятилетий XXI века характеризуется особым набором приёмов: интертекстуальность, авторская маска, фрагментарность и нелинейность повествования, нонселекция (отсутствие отбора), интерактивность, игра образами и символами бывших культур, восприятие мира и сознания как текста, противоречивость и пародийность.

### ***Слово о писателе***

Милорад Павич наряду с Эко, Борхесом, Кортасаром и Петровичем является одним из родоначальников европейского постмодерна. Милорад Павич (Milorad Pavić, 15 октября 1929 года – 30 ноября 2009 года) родился в Белграде, в Сербии, на берегу Дуная. Мать – скульптор, отец – спортсмен. Сам писал о том, что ему повезло с родственниками: «В моей родословной по отцовской линии писатели были ещё в XVIII веке... Сам я с детства хотел быть таким, как мой дядя по отцу, Никола Павич, который в то время, в середине XX века, был известным писателем. Я хотел продолжить литературные традиции нашей семьи и рад, что мне удалось сделать это» [4, С. 268-269]. Среди предков – поэты и почётные члены Академии. Он очень рано выучил французский, английский, немецкий и русский. Свой первый рассказ опубликовал именно по-французски, а в

1947 году издал сербскую вариацию на тему пушкинской «Полтавы». В 1949-1953 годах учился на философском факультете, занимался скрипкой, сербской литературой XVII – XVIII веков, перевёл «Полтаву», тогда же стал заниматься темой Кирилла и Мефодия: «”Хазарский словарь” я смутно представлял себе ещё студентом, это было приблизительно в 1953 году, тогда я столкнулся с этой темой, читая о хазарской миссии Кирилла и Мефодия. Идея созрела только в семидесятые годы, когда я решил написать книгу, имеющую структуру словаря» [там же, С. 272].

С 1954 года будущий классик постмодернизма работал в газетах, писал статьи о сербской поэзии, переводил стихи с французского и немецкого, служил в армии, переложил на сербский «Евгения Онегина». Выпустил несколько поэтических сборников и сборников рассказов («Железный занавес», 1973; «Кони Святого Марка», 1976; «Русская борзая», 1979; «Новые белградские рассказы», 1981 и др.). С 1978-го начал писать «Хазарский словарь», вышедший в Белграде в 1984-м, в следующем году получивший престижную премию журнала «НИН» и вскоре переведённый на множество языков.

Успех «Хазарского словаря» удивил самого автора: «Я был самым нечитаемым писателем своей страны до 1984 года, когда вдруг за один день превратился в самого читаемого» [8]. В своих воспоминаниях он пишет о сознательном акценте на форму, который он делает в первых текстах, о задаче экспериментировать с жанром и выбором художественных образцов. Исследователи называют первый роман Павича «лучшим примером для иллюстрации протогипертекста» [48, С. 28], «интерактивным романом» [89], «креатологическим» [47] или «креолизированным текстом» [91], «нечитаемым (readless) текстом» [97] в том смысле, что вариативность не дает прочесть и осмыслить все его варианты.

Второй роман «Пейзаж, нарисованный чаем» (опубликован в 1988 году) – «это книга о моём пребывании на Святой горе Афонской в Греции, где я жил в разных монастырях, дольше всего в сербском монастыре Хиландар, чьё подробное описание дано в романе» [4, С. 276-277]. «На этот раз я тоже использовал всеми любимую и хорошо известную структуру, которая, однако, никогда раньше не применялась в литературе. Это был кроссворд... Роман, в зависимости от пола читателя, завершается по-разному. И конечно, начало и конец будут разными при чтении по вертикали и по горизонтали» [9].

К отличительным особенностям постмодернизма М. Павича можно отнести интерактивность и нелинейность. Так, например, роман «Хазарский словарь» имеет тысячи вариантов прочтения, так как является лексиконом и существует в мужской и женской версии. Роман «Пейзаж, нарисованный чаем» можно читать по горизонтали и по вертикали, а «Уникальный роман» содержит сто (!) вариантов финала.

Эксперименты Павича уже на ранних этапах приводят его к «отказу от бумаги», к поискам в направлении новых форм бытования текста. Так возникают компьютерный текст и текст для читки. Автор «пришел к заключению, что не стоит слишком привязываться к бумаге и что все эти долгие годы и десятилетия меня звала к себе устная речь, которую я знал не из книг, а от проповедников и народных сказителей. Подумал я и о театре. Короче говоря, в тот момент холодный свинец печатного слова был для меня тем багажом, который надо было отбросить, чтобы обратиться к теплему и живому актерскому слову. Так родилась моя драма в форме театрального меню "Вечность и еще один день"». [10].

«Вечность и ещё один день» - это одна из первых пьес, использующих прием «пермутации» – взаимозаменяемости частей текста [83, С. 92], отличающаяся строением «“фасеточным”, т.е. составленным из

множества небольших самостоятельных фрагментов. Движение от одного фрагмента к другому происходит нелинейным образом, демонстрируя нелинейную динамику интерактивного текста, а организующим принципом произведения, таким образом, становится гипертекстуальность» [89, С. 7-15 (9)]. «Она, – писал Павич, – возникла по двум причинам: во-первых, я хотел создать интерактивное нелинейное действие и в театре, а во-вторых, мне надоело смотреть на то, как постановщики превращают мои романы XXI века в пьесы XIX века» [10].

***Выявление первичного восприятия пьесы*** происходит сразу после «читки» ее на занятии.

***Задание:*** зафиксируйте ваше первое впечатление от знакомства с пьесой Павича. Сформулируйте вопросы, которые возникли при чтении пьесы.

Первичное восприятие (сохранена орфография и пунктуация студентов:

«Выжало изнутри, ощущение какого-то неприятного открытия, пошатнувшее что-то внутри; для меня открытие подобная интерактивная пьеса» (Артём).

«Ярко, жарко, многословно, мало времени задуматься над сказанным, невозможно разделить вторую и третью «закуски»; очень много красного; очень много выброшено пошлятины, что крайне отравляет философские черты; глубоко; смешанно; тонко; вечность; размышления; сомнительно» (Валентина).

«Ощущение, что меня ударил по щеке Ницше. После прочтения я нахожусь в таком странном мгновении; мне безумно понравилось, но я понятия не имею, почему? Философская притча, поднимает много вопросов о жизни, смерти, о новоявленном человеке и о том, кто же есть человек, а кто – нет. Безумно атмосферное и побуждающее к фантазии

произведение. Хотя, при всей философской мощи пьесы, при её загруженной смыслами структуре, она включает в себе некую детскую наивность» (Арсений).

«Чувство чего-то непостижимого, недостижимого. Безысходность. Ощущение цикличности мироздания, какой-то вакуумности действия. Полная бесполезность существования человека» (Даниил).

«Взрыв головного мозга. Тяжёлая пища для ума, которую сложно переварить с первого раза. И не уверен, что буду способен со второго и последующих» (Егор).

«Понравился сюжет. Заставляет задуматься... В особенности мне нравится: «Вечность и ещё один день». Сюжет и задумка пьесы очень интересны. И действующие лица были интересны... Мне хочется перечитать её...» (Анастасия Г.).

«Меня очень удивило и заинтересовало это произведение. Я очень запутан и растерян. Очень заставило задуматься» (Эдуард).

«Очень много философского и библейского. Такое произведение, которое трудно для восприятия, нужно перечитывать для большего понимания» (Вадим).

«Заинтересовало настолько, что сразу не могу подобрать слова. Хочется только вскрикнуть, что это – ШЕДЕВР! Хочется попробовать соединить с «основным блюдом» разные «закуски» и «десерты» и посмотреть, что получится. Заинтересовало» (Анна).

«Психоделика, основанная на философии, переплетённой с Библией, ощущение запутанности и перемешивания мыслей. Одним словом – взрыв. Схожесть с “Облачным атласом”» (Сергей).

«Впервые увидел такой стиль пьесы, где ты её можешь составить. «Закуски» - это очень великолепные части. Вторая «закуска» просто полна всего, она завораживает глубиной мысли мудреца, это божественно. Удивило то, что каждый момент «закуски» упоминается в «основном блюде». Финальная мысль каменотёсов отправляет в некий транс. 3+1+3 – неожиданный для меня и великолепный ход» (Валерий).

«Захватывающе, интересный сюжет, понравился подход автора к написанию этой пьесы. С самых первых слов, с предисловия, мне стало уже интересно. Также мне понравилась концовка. Хотелось бы прочитать её ещё раз, но уже наедине с собой. Впечатление у меня осталось положительным на протяжении всей пьесы» (Анастасия С.).

«Автор взял очень огромный круг образов. Хочется прочитать самому» (Андрей).

«Интересное, вдумчивое, с глубоким смыслом, сложное, любопытное, загадочное. Заставляет задуматься над жизнью, над поведением, над тем, что происходит в целом с миром и людьми в этом мире. Что-то необычное, новое и загадочное, которое я ещё не понимаю в этом произведении» (Анастасия Ш.).

Какие вопросы возникли?

«Я не уловил смысл первой ”закуски”» (Артём).

«Чему учит эта пьеса? Главная философская мысль? Осознаёт ли автор, что большинству читателей или зрителей будет непонятен смысл? Что подвигло автора на написание этого произведения?» (Валентина).

«Почему мне понравилось? Встаёт вопрос единства времени и места в более высоком смысле, нежели в рамках пьесы. Что есть душа и согласие с ней? Что есть знание и что есть самоё “Я”?» (Арсений).

«О чём первая «закуска»? Кто такой Петкутин? Куда ушёл Петкутин?» (Даниил).

«Кто есть Петкутин? Кто мы есть и в чём смысл нашего существования? Убить можно то, что живо? Смысл первой «закуски»? Какова её принадлежность пьесе? Если героиня – живое существо, то, как она смогла оказаться в XX веке, если жила в XVIII веке? И живое ли она существо? Героиня и есть душа Петкутина? Отец Петкутина и есть сам Петкутин? Его реинкарнация или же его некое воплощение?» (Егор).

«Мне была непонятна лишь первая «закуска». Связь с остальным сюжетом?» (Анастасия Г.).

«С чем связана первая «закуска»? С «основным блюдом» и «десертами»? Почему в «меню» время действия разное? Почему Калина вышла за Петкутина, если она знала, что он не человек?» (Эдуард).

«Складывается такое мнение, что даже если брать разные «десерты» и «закуски», финал не изменится, так же как и «основное блюдо», т.е. действие сюжета в нём, не так ли?» (Анна).

«3+1+3? Кувшин?» (Сергей).

«Не запутается ли зритель в середине, в «основном блюде», ведь два начала будут не привязаны?» (Валерий).

«Почему автор подошёл к написанию пьесы именно таким образом? Что его привело к написанию? Хотелось бы ещё прочитать биографию этого автора, чтобы ещё больше вникнуть в суть, откуда в его голове были такие мысли?» (Анастасия С.).

«Где купить эту книгу? Хочу книгу!» (Андрей).

«Почему автор приходит именно к такому выводу? Почему он именно так рассуждает?» (Анастасия Ш.).

Резюме: Выявление первичного впечатления показало, что 1) студенты проявили единодушную заинтересованность в необычной интерактивной пьесе Павича, 2) глубина смыслов драматурга требует более вдумчивого неоднократного прочтения, 3) некоторые «закуски», на первый взгляд, не имеют непосредственных сюжетных связей с «основным блюдом», 4) есть вопросы по взаимосвязи частей пьесы, которые потребуют разрешения в процессе режиссёрского анализа.

Самые интересные вопросы, поставленные студентами:

Почему мне понравилось?

Главная философская мысль?

Встаёт вопрос единства времени и места в более высоком смысле, нежели в рамках структуры пьесы.

Что есть душа и согласие с ней?

Что есть знание и что есть самоё “Я”?

Кто такой Петкутин?

Куда ушёл Петкутин?

Кто мы есть и в чём смысл нашего существования?

### **Создание целевой установки на занятии**

*Задание: представьте свой вариант для возможной сценической постановки пьесы М. Павича и проанализируйте его с помощью предложенной схемы.*



## **Дана схема анализа драматического произведения**

1 Актуальность выбора пьесы.

2 Первое впечатление.

3 Тема как предмет.

4 Исторические условия эпохи создания произведения. Знакомство с материалами, раскрывающими отраженную в пьесе действительность: историческими, научными, литературными, публицистическими, мемуарными, иконографическими.

5 Тема как проблема. Главная тема и ее «носители» (герой и герои произведения); ключевые эпизоды (сцены, явления), помогающие раскрыть тематику произведения.

6 Идея драматического произведения, его сверхзадача; авторская позиция. Основные персонажи – «выразители» идеи. Смысл названия пьесы.

7 Основной драматический конфликт и отношения действующих лиц в этом конфликте, сквозное действие и расстановка персонажей пьесы по отношению к нему (развитие действия и контрдействия). Определить основной конфликт и предмет борьбы; определить вид конфликта, изображаемого в пьесе (герой - герой, герой - среда, герой – зрительный зал).

8 Сюжет: события пьесы, как этапы непрерывно развивающегося сквозного действия; Событийный ряд:

Ведущее предлагаемое обстоятельство - точка отсчета сюжета, «С чего все началось?» Здесь кроется зерно определения будущего спектакля. Верно найденное «ведущее предлагаемое обстоятельство» проясняет

атмосферу пьесы и вскрывает природу конфликта, оно – надежный ориентир, конкретизирующий весь замысел спектакля.

Исходное (начальное) событие – является конфликтным источником. Это своеобразный эмоциональный 'зачин' спектакля, его камертон, оно может начинаться за пределами спектакля. Оно фокусирует, отражает в себе (как капля воды - океан) исходное предлагаемое обстоятельство, зарождаюсь в его недрах.

Основное событие – интрига. Здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы.

Центральное событие – коренной поворот, переломный момент.

Центральное событие - это в спектакле высший пик борьбы по сквозному действию. От центрального события действие стремиться к «развязке», к тому, что называется «главным событием». Этот центральный узел, пожалуй, самое сложное звено сюжета. Его определение неразрывно связано с режиссерским замыслом, с ответом на вопрос «про что?», а потому и оставляет массу возможностей для индивидуального прочтения.

В финальном событии - кончается борьба по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.

Главное событие - самое последнее событие спектакля, заключающее 'зерно' сверхзадачи; в нем как бы 'просветляется' идея произведения; здесь решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства - мы узнаем, что стало с ним, изменилось ли оно или осталось прежним.

9 Выявление характеров действующих лиц в контексте событийного ряда.

10 Определение сквозного действия каждой роли, ее образного «зерна»; перспективы артиста и перспективы роли.

11 Атмосфера, в которой живут и действуют персонажи.

12 Структура пьесы и ее композиционные особенности.

Сюжет и фабула выбранного произведения. Реализация сюжета в композиции произведения. ПРОЛОГ. Экспозиция и завязка.

РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ. Описать событийно-действенный ряд по нарастанию действия. Указать основные узлы и повороты действия и события им предшествующие.

КУЛЬМИНАЦИЯ. Назвать основные события, подводящие действие к кульминации. Описать суть кульминационного момента.

РАЗВЯЗКА. Описать послекульминационные события и действия. Раскрыть, в чем заключается «новое равновесие» сил и чем оно отличается от равновесия сил в экспозиции.

Описать (с точки зрения студента) как реализована тема и как автор выстраивает идею произведения.

Соответствует ли (точка зрения студента) раскрытие темы и идеи жанру произведения.

Способствует ли композиция произведения достаточно четкому раскрытию темы и идеи произведения.

13 Стилистая и жанровая характеристика пьесы.

Режиссёрские интерпретации студентов. (Приведём два варианта)

Арсений Б. («Зачем мы здесь?», «Всё хорошо, что хорошо кончается»)

**Актуальность выбора пьесы.**

Хотелось бы начать с того, что есть устойчивый **факт**, который утверждает нам, что пьеса уникальна своим построением, с чем лично я согласился. Данная пьеса является интересной для современного времени

уже потому, что аналогов ей нет. Также хочу подметить тесное сплетение с романом-лексиконом этого же автора «Хазарский словарь» вплоть до событий и лиц, описанных в нем. Перейду к *актуальности событийной*. В выбранном мною отрывке поднимаются вопросы, устойчивые по сей день. Сейчас я хочу перейти на одно литературное произведение персонаж, которого мне показался идейно связанным с Петкутиным. Это новела *Гофмана* «Песочный человек», где *бездушная* девушка *Олимпия* была этакой идеальной куклой, в которую невозможно не влюбиться. Что прослеживается в опыте Бранковича, он знал, что Калина незамедлительно влюбится в Петкутина. Что подводит меня к классическому выводу: «Нет идеалов на планете». Так как Петкутин создан, а не рожден. Можно вывести тему о вечной любви, ведь если призадуматься, то Петкутин не человек и времени не подвластен. Калину «задрали» призраки *17 апреля 1688 года, 17 век*. Сколько ее бедная душа, которую она разделила с Петкутиным, томилась в забвении, а выходит, что вплоть до двадцатого века, пока наш глиняный человек не разбил злополучное яйцо. Вот вам и тема *о любви через века*. В наше сумбурное время неразборчивых моральных и духовных войн внутри себя приводящих к таким же неразборчивым связям, оставляющим лишь одиночество в конце жизни, не истинной ли моногамной любви нам не хватает? Позволю себе и надеюсь, что ты глубокоуважаемый читатель (слушатель) этой мысленно-кривой письменной неурядицы позволишь мне, окунуться в светлую сентиментальность. Допусти для меня воспеть в утомившей мою собственную душу *мрачности* эту сентиментальную идею. Но все же решусь обратить, чье-либо внимание, на факт того, что я не считаю концовку моего отрывка за, так называемый ныне *Happy End*. Ведь наши дорогие герои *не истребили* собственную память о произошедшем ужасе. Петкутин, выходит так, что он протащил Калину сквозь три века, а еще не исчезает факт того, что она томилась серым духом среди прочей мертвечины и умчалась. Все это останется с ними и до самого настоящего их конца никуда не уйдет. Тут кстати можно позволить вытечь еще одной идеи «Память делает нас людьми». А значит, воссоединившись через горе оставившее неизгладимый отпечаток в голове наших персонажей, Петкутин априори становится живым человеком. Так же в последних строчках «закуски» звучит фраза: «Душа моя, душа моя! Наконец-то я тебя нашел. Останемся вместе вечность и еще один день» Что дает еще одну идею о том, что человек без души не человек, скупое по классике. А

опираясь на все семь событий, делаем по данной фразе вывод, что к нему опять же вернулась вышеупомянутая память.

**Первое впечатление.** Скажу о закуске, которая начинается мой отрывок. Этот уникальный мистицизм и философия сравнения кувшина с внутренним миром человека, уникальное толкование бога, ***поражает меня и заставляет трепетать.*** Нелегко припомнить всех первых эмоций после пятого прочтения. Однако должно сказать, что с учетом того, что в параграфе выше я рассмотрел мой отрывок крайне поверхностно, с учетом того, что копаться в каждой отрывке можно «Вечность и еще один день». Простым языком, копаясь слишком глубоко можно сойти с ума и довести мозговые процессы до состояния скрипящих шестеренок. Но точно скажу, что впечатление мое, что первое, что нынешнее, до невозможности положительное, к тому же я сподвиг себя начать читать «Хазарский словарь», необычное преподнесение которого (как и в случае с нашим нынешним объектом) мне также понравилось, думаю Павич в данном аспекте мастер. Мне нравится мистицизм, мне нравятся философские корни, ползущие отовсюду, нравятся библейские отсылки, а порой и дословное ***библейское*** цитирование внутри жизни самих персонажей. И я невероятно поражен как весь этот странный, действительно ***странный текст и внутренняя текстовая манера*** читаются. Ощущение, что так все и есть в реалиях, что так все и разговаривают. И текст буквально вкрадывается к тебе в сознание.

**Тема как проблема.** ***Тема: о любви через века.*** Носителями данной темы являются Петкутин и Калина. Собственно ***можно*** поспорить о том что Петкутин является самым главным героем с учетом того факта, что именно Бранкович вдыхает в него жизнь. Получается, что Авраам играет в бога. ***Он неведомый, а они моль.*** По его плану, как говорил Папас Элеазар, он создал идеального ***человека, не являющегося человеком,*** и помолвка и сводничество являлось проверкой того, насколько ***достоверен*** адепт Бранковича ***как человек.*** Об этом открыто говорит и Папас Элеазар и ***сами собравшиеся*** немногим позднее на помолвке за столом. Хотя для Петкутина и Калины любовь является полностью настоящей и нерушимой. Привести в качестве ключевых моментов подтверждающих их искреннюю любовь можно все любовные сцены и, конечно, полностью эпилог «ВСЕ ХОРОШО, ЧТО ХОРОШО КОНЧАЕТСЯ». Конечно, нельзя не включить сцену в древнем театре и всю закуску, которая в принципе является аллегорией на жизнь Петкутина и Калины и ее ***можно истолковать как***

**показание к происхождению нашего героя. Немного мистического бреда и фантасмогоричных предположений, которые не имеют места быть.** Не стоит забывать о том, что в данной пьесе (пьесах) все не однозначно. Давайте рассмотрим *пролог* в храме «ЗАЧЕМ МЫ ЗДЕСЬ?» как аллегория. Этот фрагмент полностью взят из «Хазарского словаря» с краткими изменениями. Как говорится в самом словаре: «И действительно, хазарский горшок служит до сих пор, хотя его давно нет». И хотя это говорится по части духовности, видимо *это распространяется и на физическое состояние кувшина* (во всяком случае в пьесе), так как в опыте Бранковича используется *идентичный разбитому горшок* (и по внешнему описанию и по свойствам) спустя века. Превратим наш синий с золотым горшок/кувшин/сосуд (мысленно) в жизнь послушника. Тогда *можно смело предполагать*, что произошедшее в храме это краткое, но едкое содержание бытия послушника. Ведь этот маленький фрагмент в храме сам напрашивается, что бы его разбили на *некие периоды жизни*. Факт следующий, что сосуд бездонен и в физическом его свойстве и в аллегорическом понимании. Сосуд - это жизнь и «я» послушника и в период учения Мокадасы послушник еще молод и неопытен и его сосуд (его «я», его внутренний мир) только предстоит наполнить. А бездонен он, как и любой человек, потому что обучатся и познавать (наполняться) можно бесконечно. Так вот, что если этот сосуд, это дверь, путь куда-то туда, куда после смерти послушник попадает, так как в истории (можно предположить) он физически связан с сосудом (сосуд это он). Говоря по факту, я хочу дать на размышление вещь о том, что послушник это и есть Петкутин. Конечно, не в буквальном, а в *абстрактном* смысле. **Смысл «СРАВНЕНИЯ».** **Идея:** Жизнь и любовь двух людей *важна для них* не измеримо, *не смотря на любые причины создания этой жизни и любви.* **Сверхзадача:** Дать возможность людям задуматься, что даже во власти ужасающих и неподвластных обстоятельств, собственная жизнь и жизнь близких людей важна, и не нельзя дать ей рассыпаться. **Конфликт:** Вот тут я во-первых упомяну, что Бранкович по сути своей является инициатором обстоятельства любви Петкутина и Калины. Но, однако, не инициатором конфликта. Получается так, что конфликт который приводит к необратимой (в мыслительном плане) трагедии, выливается из упорства Калины доказать истинность любви своей матери и тетке, доказать что Петкутин ничем не отличим человека, чем она по сути встает на сторону Бранковича, ведь теперь она сама хочет подтвердить факт удачи

эксперимента. **Событийный ряд:** Экспозиция:/аллегория/вопрос: Зачем мы здесь?/ события в храме (2 закуска) «ЗАЧЕМ МЫ ЗДЕСЬ?» Сквозное действие: События в семье Кира Аврама. Ведущее предлагаемое обстоятельство: Опыт Бранковича (основное блюдо) «ПЕТКУТИН И КАЛИНА». Начальное событие: Калина хочет замуж. Основное событие: Опыт Бранковича. Центральное событие: Спор. Финальное событие: Следствие спора, смерть влюбленных в Античном Театре. Главное событие: Сделка и воссоединение с Калиной (десерт) «ВСЕ ХОРОШО, ЧТО ХОРОШО КОНЧАЕТСЯ» /эпилог?/ **Черты характера и поведения.** Петкутин: Мечтательный молодой человек. Загадочный (сам для себя в том числе) (влюблен). Калина: Мечтательная молодая девушка, сумасбродная, легкомысленная, умная, наглая, рискованная (влюблена). Аврам Бранкович: Молод, но внутри стар. Энергичен, умен, хитер (колдун). Госпожа София Бранкович: Рассудительная и обстоятельная девушка, скрывающая от глаз неистовый нрав (ведьма). Мать Калины: Зрелая женщина со сложившимся взглядом на жизнь (с позиции обычного человека), беспокоящаяся и заботливая мать, любит дочь и желает для нее лучшего. Анастасия: Куртизанка. Хитрая (наивная, когда ей это надо), распущенная (опять же когда ей это выгодно). Верная своему дому. Продавец дней: Темная лошадка. Хитрый, торговый, умный, нечистый на руку, ехидный, трусливый (хотя точнее сказать: человек слышащий позывы инстинкта самосохранения). Мальчик: Начитанный (наверное). Персонажи закуски являются чистой воды ***философскими призраками.*** **Атмосфера.** Лично у меня создалось ощущение прочтения иероглифов со стен какой-нибудь древней пирамиды. Должно будет сказать, что при всей мистичности не ощущается мрачности, все какое-то ***целомудренно светлое***, и неправильные морально вещи служат лишь поучительным компонентом, наполнением, как в некой философской притче. Проще сказать «Чертовщина!». **Стилевая и жанровая характеристика пьесы.** Называется наша штука Гиперпьесой. Взятый мною отрывок (ведь особенность заключается в том, что гиперпьеса состоит из семи частей, которые могут комбинироваться в 9 комбинаций пьес, на то собственно она и Гиперпьеса (все это обрاملено в рамку под названием «Меню для театрального ужина» и пролог к пьесе (а их 3) называется «Закусочной», основное действие «Главным блюдом», и эпилог (их тоже три) «Десертом»)) я хочу именовать «Философской притчей». Я так хочу.

Валентина Б. («Бабочки в сухарях под соусом тартар». «Печальный конец – делу не лучший венец»)

Пьеса Милорада Павича "Вечность и ещё один день" актуальна на данный момент тем, что она многогранна. В ней нет выделенной какой-то одной глобальной проблемы, которая бы подтолкнула читателя и зрителя задуматься, в ней их большее количество. Для режиссёра эта пьеса удобна тем, что он может выбрать ту главную проблему, которая на его взгляд будет ближе к сердцу зрителя. Человек - раб эмоций. И поэтому большинство зрителей в наше время идут в театр не для поиска глубины, самоучения и т.д., а за получением этих самых эмоций. Первое впечатление: Потеря, Ужас, Крик, Темнота, невозвратность, надежда, любовь, развитие, человечность, холод, громкий звон, вспышка, тлен. Тема: О жажде идеала. Любой человек желает получить все идеальное и у каждого человека свои идеалы не схожие с другими. Но, как всем известно, идеал - это лишь человеческие иллюзии. И как бы человек не стремился и не хотел получить свой идеал, он его не получит. Человеку всегда всего мало, а особенно времени. Главные носители этой темы: Калина - Мечта об идеальной любви, Петкутин – Познать человека, Анастасия – идеальное положение семьи после свадьбы, Аврам Бранкович – создание Идеального человека. Идея – Не желай большего своих возможностей. Должно быть чувство меры. Сверхзадача – вовремя остановить свой пыл и остановиться на достигнутом. Выразители: все гл. герои. Смысл названия пьесы: "Вечность и ещё один день". Вечность - это время, не имеющее ни начала, ни конца. Но если задуматься, то ничто не вечно, вечность это - отрезок настоящего времени, которое движется по направлению к концу. Ещё один день - день настоящего. Не в будущем не в прошлом, а сейчас. Что так же доказывает этот день, что Вечность не



вечна. Один отрезок времени закончиться, а другой начнётся и этого не искоренить. Конфликт заключается в жажде желаемого и реальностью. Калина - жаждала идеальной любви и жизни с Петкутиным, в итоге была растерзана духами. Петкутин - жаждал стать идеальным человеком, чтоб было все как у живых в итоге погиб от не живой возлюбленной. Сквозное действие: Сохранить человечность. Контрдействие: Желание невозможно, как бы не видел идеальную жизнь и не стремился к ней - реальность откроет тебе глаза. Фабула: Ведущее: Калине пора жениться. Исходное: Известие о том, что Петкутин не человек. Основное: запрет на замужество. Центральное: замысел Бранковича обмануть мёртвых. Финальное: Смерть Калины и Петкутина. Главное: Не удавшийся призыв Петкутина. Калина – Наивная молодая девушка, утонченная, открытая, добросердечная. Петкутин – Искусственный человек, храбрый, добропорядочный, но в то же время бездушный. Аврам Бранкович – колдун, знающий своё дело, любящий отец, заботливый. Мать Калины – Чувственная, защитница, наставитель, любящая. Анастасия - хитрая, коварная, любознательная, стратег. Госпожа Бранкович – ведьма, коварная, жестокая, убийца. Сверхзадача: Аврам Бранкович – Провести успешный опыт. Гос-жа Бранкович – выжить. Петкутин – Познать человеческую сущность. Калина – стать любимой Женщиной. Мать Калины – чтобы её дочь была счастлива. Атмосфера мистики, которая преследует их на каждом шагу. Структура пьесы ПРОЛОГ. Закуска. РАЗВИТИЕ ДЕЙСТВИЯ. Все узнают о существовании третьего сына Аврама Бранковича. КУЛЬМИНАЦИЯ. Мать Калины узнает, что Петкутин - не человек и настаивает, чтобы дочь не выходила за него замуж, но Калина не соглашается с матерью и сообщает, что она знает все про Петкутина. РАЗВЯЗКА. Свадьба, брачный период в театре. Петкутин режет палец и на Калину налетают 120 теней и разрывают её. Калина сама превращается в тень, и разрывает Петкутина. Мистическая трагедия.

Комментарий преподавателя. Большинство студентов отнеслись к предложенной работе очень ответственно. Все поставленные цели и задачи были достигнуты. Учащиеся проявили подлинную заинтересованность в драматургическом материале; была предпринята ученическая попытка режиссёрского анализа пьесы с опорой на сферы восприятия. Эксперимент мастер-класса можно признать удавшимся.

Рефлексия. Студенты дали положительную оценку мастер-классу и предложенному ходу занятия, пытались критически, но доброжелательно, обсуждать работы товарищей, признали, что на данный момент их знаний недостаточно для подробного режиссёрского анализа, высказали желание продолжить работы над этой пьесой вместе с преподавателем.

## Заключение

В результате проведённого исследования диахронического соотношения эпоса и драмы были выделены следующие отличительные характеристики:

- 1) Познание мира и подражание в эпосе осуществляется через рассказывание, в драме – путем показа;
- 2) Эпос структурно «свободен», может содержать несколько событий, цепь событий может излагаться не в хронологическом порядке в зависимости от позиции повествователя; драма характеризуется единством события, содержащего завязку, кульминацию и развязку;
- 3) Эпос состоит из текста автора и диалогов и монологов персонажей, драма содержит шесть обязательных элементов (фабулу, характеры, мысли, сценическую обстановку, текст и музыкальную композицию – по Аристотелю);
- 4) Действие в эпосе происходит в разных местах и в разное время, действие в драме происходит здесь и сейчас;
- 5) Слушающий или читающий эпос представляет события в воображении, актёра как посредника между автором и читателем в эпосе не предполагается; в драме зритель – условно отсутствующий наблюдатель, который отделён от актёра «четвёртая стеной»;
- 6) В эпосе персонажи возникают в фантазии читателя и подвержены его воле, в драме - актёр равен персонажу.

Были системно описаны отличительные параметры эпического и драматического текста: система образов, сюжет, хронотоп, композиция, форма организации. На основе характеристики данных параметров были

определены научные методы, в дальнейшем использованные в работе: исследовательский, сравнительный, приёмы литературоведческого и лингвистического анализа, сравнительно-сопоставительный, комплексный режиссёрский метод действенного анализа пьесы.

В работе дано определение самоинсценировке как литературному и театральному жанру, рассмотрен биографический аспект самоинсценирования в творчестве М. Павича, изучены историко-культурные механизмы осуществления самоинсценирования в зарубежной и отечественной литературе XVIII-XXI веков. Было выявлено, что при самоинсценировании драматическая модификация текста значительно отличается от эпического варианта сюжета, прежде всего, на уровне изменения знаковой системы, а также, перенесения внимания с одних элементов текста на другие и изменения авторской позиции.

Выявлены основные тенденции работы Павича с собственным прозаическим текстом в процессе самоинсценировки – инсценирование отдельных эпизодов различных романов («Вечность и ещё один день») и перевод в драму цельного эпического текста («Стеклянная улитка»).

Системно описаны механизмы перформативности в эпических и драматических текстах Павича: игра с порядком сцен, что соотносимо с игрой с порядком глав в прозаическом варианте текста, в связи с чем возникает «самоинтертекст»; появление зонгов в духе Брехта (гимнов, колядок), которые подчёркивают различные изменения и смысловые акценты хронотопа, делают ситуацию исключительной и выводят во внесценическое пространство; организация прямого диалога со зрителем, функция которого в пьесе решающая. Он – непосредственный участник событий.

Исследование строя речи эпических и драматических вариантов сюжетов выявило модификацию текста на уровне сценического диалога и сценической реплики.

В качестве практической методической работы был предпринят учебный проект «Мастер-класс: режиссёрский анализ пьесы М. Павича “Вечность и ещё один день”» со студентами-режиссёрами колледжа культуры.

За время написания диссертации опубликовано 4 статьи, из них – 1 ВАК, 2 – РИНЦ.

Можно считать, что задачи нашего исследования выполнены и цель достигнута.

В перспективе интерактивные интертекстуальные произведения Павича, вне всякого сомнения, представляют интерес для дальнейшего научного исследования.

## Библиографический список

1. Павич Милорад. Внутренняя сторона ветра: Роман о Геро и Леандре. СПб.: Азбука, 2000.
2. Павич М. Звёздная мантия: Астрологический справочник для непосвящённых / Пер. с серб. Л. Савельевой. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 192 с.
3. Павич Милорад. Кровать для троих: Пьесы, рассказы. СПб.: Азбука классика, 2003.
4. Павич М. Кровать для троих: Пьесы, рассказы / Пер. с серб. Л. Савельевой, Н. Вагаповой. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 288 с.
5. Павич М. Начало и конец романа // Lib.Ru: Библиотека Максима Мошкова [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/INPROZ/PAWICH/endofnovelrus.txt> (дата обращения: 16.01.2016).
6. Павич Милорад. Пейзаж, нарисованный чаем. СПб.: Азбука, 2000. 29.
7. Павич М. Роман как держава // Maxima-Library. [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/roman-kak-derzhava-maxima-library-read-322459-12.html> (дата обращения: 22.08.2016).
8. Павич М. Роман как держава // [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/roman-kak-derzhava-maxima-library-read-322459-1.html> (дата обращения 17.03.2016)
9. Павич М. Роман как держава // [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/roman-kak-derzhava-maxima-library-read-322459-6.html> (дата обращения 04.05.2016)
10. Павич М. Роман как держава // [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/roman-kak-derzhava-maxima-library-read-322459-11.html> (дата обращения 17.03.2016)
11. Павич М. Роман как держава // [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/roman-kak-derzhava-maxima-library-read-322459-12.html> (дата обращения 17.03.2016)
12. Павич М. Роман как держава // [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/roman-kak-derzhava-maxima-library-read-322459-13.html> (дата обращения 17.03.2016)
13. Павич М. Стеклопанная улитка / Пер. с серб. Н. Вагаповой. – СПб.: Амфора, 2000. – 283 с.
14. Павич Милорад. Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100 000 слов. Мужская версия. СПб.: Азбука, 2000.
15. Павич М. Хазарский словарь / пер. с серб. Л. Савельевой. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 414 с.
16. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Худ. лит-ра, 1957. – 184 с.
17. Аристотель. Поэтика. // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск, Литература, 1998. – С. 1067
18. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Комм. В.И. Максимова и А.Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. – 443 с.
19. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13-х тт. Т. 5. – М., 1954. – С. 53.
20. Белинский В.Г. Собрание соч. в 9 томах. – Т. 3. – М.: Худ. лит-ра, 1978. – 614 с.

21. Бомарше. Севильский цирюльник. Женитьба Фигаро: Пьесы / Пер. с фр. Н. Любимова. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 304 с.
22. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1965. – 527 с.
23. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Том 3. – М., Искусство, 1971. – 616 с., С. 426.
24. Гёте И.В. Об эпической и драматической поэзии // RuLit [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/ob-epicheskoy-i-dramaticheskoy-poezii-read-284385-1.html> (дата обращения: 09.07.2016)
25. Гораций. Сочинения. – М., Книжный Клуб Книговек, 2010. – С. 218-3.
26. Гофман Э.-Т.-А. Золотой горшок. / Пер. с нем. – Изд. «Советская Россия», 1991. – 320 с.
27. Платон. Собрание сочинений в 3-х тт. Т. 3 (1). – М., 1971. – С. 394
28. Пушкин А.С. Собрание соч. в 10 томах. – Т. 6. – М.: Гос. Изд. Худ. лит-ры, 1962. – 583 с.
29. Абузова Н.Ю. Поэтика хронотопа и рождественских рассказов Н.С. Лескова. // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. 2014. № 21. С. 5-10.
30. Александров Л.Г. От святочного к рождественскому рассказу: эволюция загадочных мотивов в русском журнальном «новогоднем сюжете» // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. 2009. № 2. С. 44-49.
31. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? С. 292
32. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М., Наука, 1967. – С. 112
33. Бахтин М.Б. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.Б. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., «Художественная литература», 1975. – 504 стр., С. 41
34. Бентли Э. Жизнь драмы / Перев. В. Воронина; предисл. И.В. Минакова. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 406 с.
35. Боннар А. Греческая цивилизация. Т. 2. От Антигоны до Сократа / Пер. с фр. О. В. Волкова; предисл. Ф. А. Петровского. — М.: Искусство, 1991. — 334 с., С. 7
36. Боровой Е.М. Роль чистилища в нейтрализации средневекового страха смерти. *Universum: общественные науки*. 2014. № 5. С. 3.
37. Воронин С.С. Тема школы в повести Леонгарда Франка «Причина» (1915) // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – 2012, № 4. – С. 43-50.
38. Гарбуз О.В. (2007 [Встречи по обе стороны зеркала или матрёшка и постмодерн
39. Голод М.А. «Ванька» А.П. Чехова как рождественский рассказ // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. 2009. № 1. С. 78-80.
40. Григорьянц Н.В. Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры // Вестник Томского государственного университета. - № 383, 2014. – С. 73-77.
41. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., 1972. – С. 25
42. Даниленко Ю.Ю. Трансформация жанра рождественского рассказа в современной литературе (Д. Быков, Л. Петрушевская)//Проблемы исторической поэтики / М-во образования и науки РФ, ФГБОУ ВПО ПетрГУ; [редкол.: В. Н. Захаров (отв. ред.) и др.]. — Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014.—Рез.: англ. — Вып. 12: Евангельский текст в русской литературе XII—XXI веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 9. — 616 с.

43. Есин А.Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л.В. Чернец. – М., 2000. – С. 49
44. Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974. – С. 11
45. Зубов А. Жанр как диалог: современная теория жанров (Обзор новых книг) // НЛО. – 2012. – № 118. – С. 340
46. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с пол. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1962, С. 29
47. Канаш Г.Ю.
48. Касимова Г.Р. Жанровые особенности интерактивного романа второй половины XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 1, Ч.1. 2016. – С. 27 – 32. – С. 28
49. Коковкина А.А. Радикальный эстетизм маркиза де Сада // Вестник Тихоокеанского государственного университета. - № 2, 2012. – С. 289 – 296.
50. Кучина С.А. Специфика драматического действия в интерактивной, литературной и сценической драме // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. № 11 (41): в 2-х ч. – Ч. 1. – С. 128-131.
51. Левый И. Искусство перевода. – М.: Прогресс, 1974. – 394 с.
52. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. - Екатеринбург, 2010. – 904 с., С. 244
53. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М., 2013. – 312 с.
54. Либиг С.В. К вопросу об интертекстуальности заголовков (на примере текстов о Вильгельме Телле) // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер. 9, 2008. Вып. 2. Ч. II. – С. 46.
55. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин] – Москва, НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб., Стб. 242
56. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 223
57. Макаров Д.В. Евангельский контекст и поэтика рождественского рассказа. // Казанская наука. 2012. № 7. С. 171-173.
58. Мандель Б.Р. Милорад Павич: пазл между явью и сном // Вопросы культурологи. - № 2, 2011. - С. 105 – 107. – С. 107.
59. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. 1891-1917. – М., 1968. – 352 с.
60. Месянжинова А.В. Архетипическая основа... // Вестник московского ун-та. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация - № 2, 2005. - С. 82-91. – С. 86
61. Месянжинова А.В. Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма (Итало Кальвино, Милорад Павич, Джулиан Барнс). – МГУ, 2010.
62. Михайлов М. И. Эпос, драма, лирика как роды литературы (сущность, специфика, соотношение): дисс. на соиск. ... доктора филол. наук. – М.: 2006. – С. 28
63. Михайлович Я. Проза Милорада Павича и гипертекст // Павич М. Стеклопанная улитка. – СПб.: Амфора, 2000. – 283 с.



64. Михновец Н.Г. «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса как произведение-посредник и тип культуры // Проблемы исторической поэтики. – № 8, 2008. – С. 132.
65. Николаева О. Святочный рассказ – это весёлый маскарад с разоблачением// <http://www.filgrad.ru/texts/nikolaeva23.htm>
66. Новоставская Н.М. Язык текстов драматургии: синтаксические особенности и специфика изучения в иностранной филологической аудитории // Рус. Язык и культура на рубеже веков - С. 132
67. Перепёлкин Ю.Я. История Древнего Египта: — Общ. ред., вступит, статья и коммент. д. филос. н. А. Л. Вассоевича. — СПб.: «Летний Сад» — Журнал «Нева», 2000. — 560 с.
68. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. – М.: Сов. писатель, 1989, 416 с., С. 50
69. Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971. 606 с.
70. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. — М.: Издательство Кулагиной; - Intrada, 2008. — 358 с. С. 232
71. Рамазанова Г.Г. Художественный мир рождественских рассказов (на материале произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.П. Чехова) // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2. С. 361.
72. Рафаэлов Л.М. Метафора высшего суда как важнейшая мифологема традиционной культуры. // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2013. № 2. С. 47-50.
73. Романова О.П. Средневековый французский миракль: проблемы жанра. СПб, 2000. – 196 с.
74. Роткова М.Л. Романное повествование в «Белой гвардии» и его драматургические эквиваленты в «Днях Турбиных» М. Булгакова. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Серия: Филология. – 2004, № 1. – С. 56-60.
75. Сафуанова А.И. Жанр автоинсценировки в русской сказочной драматургии 1920-1930-х гг. // Журнал: STERHANOS. - № 6 (14), 2015. – С. 240-244.
76. Сейбель Н.Э. Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам VI Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия (Челябинск, 11 – 13 ноября 2013 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2013. – С. 36-48.
77. Семьян Т.Ф. Визуальный облик прозаического текста. – Челябинск: Библиотека Миллера, 2006 – 215 с
78. Стрельникова И.А. Автопародия в беллетристике 30-х годов XIX века // Культура и текст. – 1997, № 1. С. 105-108.
79. Тамарченко Н.Д. Герой литературный // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Гл. ред. и сост. А.Н. Николукин] – Москва, НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб., Стб. 176
80. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 512 с., С. 289
81. Ткачёва Е.А. Образ театра в комедиях-сказках Людвиг Тика // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009, № 111. – С. 251-261.
82. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 232

83. Филаткина И.В. Милорад Павич – писатель XXI века // Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки. - № 1 (10), 2001. – С. 91
84. Хайченко Е.Г. Великие романтические зрелища. – М., ГИТИС, 1996.- 151 с.
85. Хализев В.Е. Драма // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин] – Москва, НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб., Стб. 243
86. Хализев В.Е. Драматургия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин] – Москва, НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб., Стб. 249
87. Хализев В.Е. Композиция // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин] – Москва, НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб., Стб. 387
88. Хализев В.Е. Теория литературы. – Изд. 2-е. – М., 2000. – С. 214
89. Харитонов О.А. Неклассическая парадигма художественности: Интерактивный роман // ФИЛОЛОГОС. - № 1 – 2 (7), 2010. – С. 7-15 (9)
90. Чумаченко М.Н. «Миледи» Э.-Э. Шмитта: перевод и синхронизация знаковых систем // Вестник ЧГПУ. – № 1, 2016. – С. 181-186.
91. Шафирова С.Ш.К.
92. Шеффер Ж.М. Что такое литературный жанр? – М., 2010. – С. 33
93. Щербакова И.А. Интерактивный театр в современной культуре // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. - № 6-7, 2015. – С. 227-230.
94. Щитов А.В. Аудиовизуальная выразительность в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных» // Вестник Томского государственного педагогического университета. - № 8, 2007. – С. 81 – 85. – С. 82.
95. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебрянского. – Спб.: Симпозиум, 2005. – С. 94
96. Энгус У. Мир Чарльза Диккенса. – М.: Прогресс, 1970. – 320 с.
97. Aarseth E. J. Nonlinearity and Literary Theory. Ibid. P. 63–67; цит. по Федорова Н.А.
98. Актантная модель // Энциклопедия театра [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://enc.vkarp.com/2011/09/19/%D0%B1-%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C/> (дата обращения: 04.05.2017)
99. Астрология растений: [http://zonatigra.ru/publ/astrologija/astrologija\\_rastenij/24-1-0-806](http://zonatigra.ru/publ/astrologija/astrologija_rastenij/24-1-0-806)
100. Калина обыкновенная <http://herbbook.ru/lekarstvennuetravu/588-kalina-obyknovennaia>
101. Полезные свойства калины: <http://www.goodsmatrix.ru/articles/Kalina-jagoda-svadebnaja.html>
102. Растения для защиты: <http://all-astrology.ru/articles/rasteniya-dlya-zashhityi/>

Режиссёрские интерпретации студентов

Анастасия Г. («Зачем мы здесь?», «Печальный конец – делу не лучший венец»)

В этой пьесе раскрываются очень актуальные темы: любовь, одиночество, несчастье, счастье, жизнь. Нынешнему зрителю эти темы будут интересны и заинтересуют его. В пьесе 9 вариантов. Режиссер может выбрать свой вариант. Выбрать лучше один, самый подходящий для постановки на сценической площадке. Необычный подход автора к написанию пьесы. Интерес. Прочитав пьесу, возникают вопросы, для чего мы живем, какая цель нашей жизни, есть ли настоящая любовь, есть ли счастье на земле, есть ли жизнь после смерти. Присутствие надежды, любви. И самое главное: Все не вечно. Тема. Вечная любовь. Главная тема: Вечная Любовь. Ради чего? Что все-таки важно? Главные герои Петкутин и Калина. Петкутин-тело. Калина-душа. Тело можно изменить, а вот душу нет. Петкутин уверен в том, что Калина его душа. Он боится после смерти разочароваться. И понять, что Калина не является его душой. Из-за большой любви к Калине, он и понимает, что именно она его душа. Но боязнь не дает покоя. Познание человеческих тайн. Калина узнает тело Петкутина, они пытаются воссоединиться в одно целое - Тело и Душа. Но проклятие не дает им быть вместе. Именно поэтому сюжет оказывается драматичным. Калина же (во 2 десерте) пытается вновь встретиться с любимым. Именно поэтому я думаю, что именно в "ДЕСЕРТЕ" раскрывается тематика произведения. И, конечно же, она раскрывается в "Основном блюде" Что сказать о "Закуске", она лишь помогает нам

подойти к главному событию. Сверхзадача: Донести до зрителя, что порой совершая какие-либо поступки, последствия могут быть совсем иные, не такие как мы думаем. Конфликт: Между поступками. Прошлыми и настоящими! Любовь и прошлые ошибки. Месть. Сквозное действие: Попытка вернуть Любовь. Контрдействие: Последствие прошлых ошибок. От судьбы не убежать. Событийный ряд: Ведущее предлагаемое обстоятельство: Храм. Любопытство! Познание "Для чего мы здесь?" Начальное: Сосуд, осознание ценности сосуда. Центральное: Осознание того, что Петкутин не человек. Финальное: Красный огонь. Потеря Петкутина навсегда. Главное: Калина становится, как и прежде Тенью. Калина-девушка, которая хочет любить и быть любимой. Она настолько влюблена в Петкутина, что готова совершать поступки, от которых ей будет в дальнейшем плохо. Но любовь превыше всего. Петкутин - Настоящий мужчина, который пытается найти себя, точнее свою душу. Боится умирать, ибо без души, человек возвращается обратно, в поисках своей души. Душа Петкутина-Калина, и он боится после смерти потерять ее. Аврам Бранкович мечтает о создании "Идеального Человека" Поэтому из глины лепит некого Петкутина (главного героя). Пьеса очень затягивает. Причём хочется прочитать полностью. А потом попробовать разные варианты. Заставляет думать, размышлять. Понимать. Захватывающая и даже слегка мистическая атмосфера. Когда читаешь пьесу, представляешь уже, какое-либо действие на сцене. В моём варианте все связано. Мы очень часто боимся. Порой боимся самих себя. Послушница тоже хочет понять: Для чего она живет? Зачем? Каков смысл? Так же она хочет любви. Калина хочет любви. Чистой и не корыстной. Любить и быть любимой. Как я и говорила выше. Тело. Оно может быть любым. Красивым и не красивым. Из глины (Как в пьесе) Важнее ведь душа. Тело можно слепить заново... А вот душу... Очень интересное и мистическое "Основное блюдо" Тело из глины... Очень часто спектакли заканчиваются положительно. В моем же

варианте, конец будет печальный. Я думаю, что этот вариант очень хорошо подойдет для симультанной сцены.

Эдуард Ж. («Зачем мы здесь?», «Проснулись мы, как только жизнь ушла...»)

Милорад Павич написал эту гиперпьесу с разным поворотом событий, в ней можно представить как внешние факторы и проблемы человека, так и внутренние. Можно заметить, что в этом произведении идет внутренняя борьба человека с внешним миром, несчастная любовь, подарки судьбы, вечные тайны существования и человека, вопрос бытия. В этой гиперпьесе мы можем встретить различные проблемы, которые возникают в жизни людей. Меня побудило на выбор именно этой части, так как мне показалось в ней что-то таинственное, то, что мы так жаждем узнать, меня очень поразила эта пьеса, еще не встречал такого таинственного сюжета в прочитанных мною пьесах. Тема как предмет. О тайнах человеческой жизни и их познаниях. Пьеса написана в 1993 году. Тема как проблема. Темой является о тайнах и познания человеческой жизни. Если мы так хотим узнать какую либо тайну, не принесет ли она нам вреда и вреда окружающим. «Меньше знаешь, крепче спишь». Тот же вопрос послушницы к послушнику, «Зачем мы здесь?» Она так хотела узнать ответ на этот вопрос, но после слов их учителя она поняла, что не нужно это знать, ведь она может потерять свою ценность. И тайны жены Бранковича, после того как он узнал, что она является колдуньей, он решил слепить Петкутина, а после этого встреча с Калиной. Вскоре ее мать узнала правду о Петкутине, и во время сватовства рассказала все Калине и они оправались в Античный театр, где вскоре они погибают. Тайны Бранковича по поводу Петкутина, Происходит это в Царьграде, в XVII. Идея: Не нужно стремиться познать все тайны жизни. Сверхзадача: Дать людям подумать, нужно ли стараться познать все тайны человеческой

жизни, ведь потом они могут потерять всю ценность и нанести вред не только вам. Конфликт: Между познанием тайны и ее последствиями. Сквозное действие: Познать тайны человека. Событийный ряд: Ведущее предлагаемое обстоятельство - В храме, встреча послушника и послушницы, приход Мокадасы. Начальное - Бранкович узнает, что колдунья это его жена. ОН лепит Петкутина. Основное - Встреча Петкутина и Калины. Центральное - Мать Калины узнает, что Петкутин не человек. Финальное - Калина узнает, что Петкутин слеплен из глины. Главное - Петкутин говорит, для чего люди на Земле и почему. Затем отправляется к звездам. Выявление характеров действующих лиц: Послушник: Любопытный, хочет все узнать. Послушница: Легкомысленная, веселая, несдержанная. Учитель: Мудрый, авторитет для учеников. Калина: Мечтательная, хочет счастливой жизни, ждет своего человека, ждет свое «тело» Петкутин: Загадочный, боится людей, кроме Калины. Мать: Любит свою дочь, хочет дать ей все для счастья. Анастасия: доступный характер. Бранкович: Мистический персонаж, колдун, постоянно вокруг него мрачная атмосфера. При прочтении этой пьесы испытываешь ощущение тайны, как будто у них есть своя тайна, которая недоступна для зрителя. Как я написал выше, возле Бранковича царит атмосфера ужаса, мрака. Так около Калины же наоборот, что-то светлое, чистое. От Петкутина вначале тоже веет холодом и ужасом, но после того как они вели общение с Калиной, она как бы очищала его и уже под конец основного действия, Петкутин вроде очистился. Но все время действия царит напряженная и таинственная атмосфера. Фабула: Мокадаса ведает о сосуде. Послушник кладет в него вещи свои, и они исчезают. Затем Мокадаса рушит кувшин и не ведает, для чего он служил. После того как Бранкович узнает, что ночью к Виду приходила колдунья, а это оказалось мать, он решает слепить Петкутина. Петкутин встречается с Калиной. Перед тем как они решили сыграть свадьбу, мать ведает Калине,

что Петкутин слеплен из глины. Они отправляются в Античный театр и Калину разрывают на куски души мертвых, а потом Калина в роли души мертвеца разрывает Петкутина. Два каменотеса выбивают на надгробье имена Калины и Петкутина. Приезжает труппа актеров и на заказ должны были сыграть пьесу «Вертеп». Каменотесы молятся за тела умерших и читают сороковой псалом. Раздается три удара в колокол и появляется Петкутин. Они играют для него спектакль и наводят его на мысли, что он не искупит его грехов. И после того как он ведает всем, почему существуют люди, он отправляется к звездам. Стилевая и жанровая характеристика пьесы. Драма. Это пьеса, как ее не поверни, будет божественная и тесно связана с Библией. По моему варианту исхода событий я решил взглянуть со стороны людей. Многие задаются вопросами тайн. Будь то от самых малейших, до глобальных и широких мыслей о тайне людей. Нас кругом окружают какие-либо секреты, тайны. Но по пьесе я задумался о существовании людей в нашем мире. Действительно, а тайна в чем? Что ждет нас после жизни?? Если я соберусь поставить эту пьесу, то я бы метил на тайны людей. Не все секреты могут пойти нам на благо, может развернуться судьба по-разному. Но и если мы так жаждем что-то узнать, то скорее это не будет вызывать у нас дальнейшего интереса.

Анна М. («Бабочки в сухарях под соусом тартар», «Проснулись мы, как только жизнь ушла...»)

Актуальность выбора данной пьесы заключается в том, что она является, не такой простой и привычной для восприятия обществом, оценивается, как правило, людьми творческого направления, интересуется своим неординарным подходом в написании драматургической инсценировки. Это произведение предлагает режиссеру девять вариантов постановки данной пьесы, тем самым привлекает и завораживает читателей, как

говорится: "Подобрать рецепт на свой вкус". Хочется отметить, что рассмотрев, все девять вариантов, каждый из них по-своему интересен. Поэтому, все эти варианты будет по-своему актуальны, и рассмотрены каждым читателем индивидуально. Первое впечатление после прослушивания данной пьесы, довольно смутное, в голове появилось очень много вопросов, ответы на которые, мне тут же захотелось узнать. На протяжении всего прослушивания, у меня возникало чувство удивления так, как с таким неординарным авторским подходом, я столкнулась впервые. С нетерпением захотелось перечитать пьесу самостоятельно, чтобы как можно глубже понять и разобрать авторский подход к данному произведению. Тема как предмет. Что: Спектакль «В поисках души». Где: В театре. Когда: В наше время (настоящее время). Тема как проблема: «Зачем мы здесь?» «Что ведет человека на протяжении всего его существования?» В закуске: Молодой человек, который заявляет о том, что он не любит театр: «А за что его любить?», предлагает двум сестрам свой вариант театра в виде некоего «Театрального меню», что представляет собой, выбрать для просмотра тот вариант пьесы, который ему более по вкусу, выбрав свой вариант закуски (завязка действия), свой вариант десерта (финальное событие), ну и, конечно же, не обойтись без основного блюда «приятно, черт подери...». «Устроись в кресле поудобнее», «Приятного театрального аппетита». Молодой человек представляет свой театральный вариант сестрам. Где он сам исполняет главную роль. В десерте: Два каменотеса, которые роют могилы покойным Петкутину и Калине, не осознавая до конца, что тела Петкутина нет, до тех пор, пока не появляются актеры, которые предлагают сыграть для них спектакль, за определенную плату. Отказав им в этом, каменотесы были подвержены угрозами в расправе над ними актерами. Каменотесы, в страхе, упав на колени, начинают читать псалом, после чего в ближайшей деревне раздается 3 удара колокола, и в античный театр входит Петкутин.



Явившись перед каменотесами и актерами, Петкутин пронзил в них страх того, что перед ними нечто иное, не человек, а уж не что иное, как божье существо. Возникает страх, страх познания правды «Зачем они здесь?», «Бог действительно существует?» Петкутин оказывается «В Вечном поиске души», а именно вечность исходит от Бога. В основном блюде: Создав Петкутина Господин Бранкович, объяснил ему о том, что тот должен быстро стать настоящим. После того, как он встретил свою возлюбленную Калину, Петкутин стремительно погибает, вслед за своей возлюбленной. Обманув не только живых, но и мертвых, Петкутин стремится найти свою душу. Главным героем произведения является Петкутин, так как все события, происходящие в пьесе, берут свое начало именно в той сцене, где Господин Бранкович создает некое тело из глины и наделяет его человеческими свойствами, вдыхает в него чувства, болезни, но не наделяет его душой, что и отличает его от людей «божьих» (Основное блюдо, Картина 6). Калина, она же та самая возлюбленная Петкутина, «единственное человеческое существо на земле, которое он любил», влюбившаяся в него, и, даже узнав ту страшную тайну того, что он не является человеком божьим и у него нет матери, что он сделан господином Бранковичем из глины, не оставила его, послушалась мать, тетку Анастасию и последовала за своим возлюбленным (Основное блюдо, Картина 7, 9, 10, 11, 12). Идея драматургического произведения: Не совершайте грехи Божьи на земле, если хотите добраться до вечности, если хотите обрести свою звезду. Сверхзадача: Жить на Земле необходимо так, чтобы во вселенной найти свою душу. Конфликт: Между Вселенной и Землей. Сквозное действие: Познание мистического существования (Вера в существование Бога и плодов Божьих). Контрдействие: Осознание действительности. Ведущее предлагаемое обстоятельство: Создание театрального меню. Исходное: Свой вариант театральной закуски и десерта. Основное: Создание Петкутина из глины. Центральное событие:

Смерть Петкутина. Финальное: Возрождение Петкутина. Главное событие: Исчезновение Петкутина со звездой. Режиссерское событие: Молодой человек со звездой.

Валерий М. («Зачем мы здесь?», «Настало после смерти пробуждение...»)

Гиперпьеса «Вечность и еще один день», актуальна в наши дни и будет актуальна очень долго время. Для каждого режиссера приготовлена своя закуска и свой десерт. После прочтения полной пьесы, всех закусок, десертов и основного блюда, немного в голове путаются мысли. Но в момент чтения ты уже выбираешь для себя подходящий вариант, а не обдумываешь свой выбор после прочтения. Она захватывает твое внимание полностью. После первого прочтения появляется желание прочитать ее еще раз, в страхе что-то важное упустить. Жалость. Тепло. Веру. Надежда. Недоумение. Желание. Тема: Страх к познаниям человеческим. Тема как проблема: Страх к познания человеческим. В закуске: Послушник и Послушница испугались узнать правду о кувшине, ведь если бы они узнали, то он потерял бы всякий смысл. У Послушника появилось немного желания узнать тайну, но Послушница развеяла его желание, предложив себя. В десерте: Страх в познании возник между 1-ым каменотесом и 2-ым каменотесом. Они побоялись узнать, лежит ли Петкутин в гробу. Ведь есть предания про тело и душу. У них страх в познании этого самого придания, ведь проверив его, они бы узнали правду ту или иную. В основном блюде: по преданию если человек без души умирает, то он возвращается обратно в жизнь для поисков своей души, с которой он будет. Для Петкутина его душой является Калина, и он боится познать смерть, т.к. боится, что потеряет Калину и это не его душа. Идея: люди, остановитесь в познании человеческих тайн, ведь точки возврата не будет. С познанием мы теряем веру, интерес и просто существуем. Сверхзадача: Донести до зрителя, что лучше незнание чего-то, чем знать

все. Знание всего к добру не доводит. Есть знания и во вред! Конфликт между познаниями человеческими и страхом. Сквозное действие: познание человеческих тайн. Контрдействие: Страх перед познанным. Вид конфликта: герой-герой. Ведущее предлагаемое обстоятельство – разбивание кувшина. Исходное - игра Послушника и Послушницы. Основное – встреча Петкутина и Калины. Центральное – мать Калины узнаёт, что Петкутин – не человек. Финальное - Возрождение Петкутина. Главное - Исчезновение Петкутина со звездой. Интрига – любовь.

Анастасия С. («Соль с оленьего рога», «Печальный конец – делу не лучший венец»)

Такую пьесу сложно представить в книге, так как там есть 9 вариантов её постановки. Она является гиперпьесой. Можно выбрать один из вариантов, который является самым подходящим для постановки на сцене. В пьесе раскрывается множество тем, которые заставляют зрителя задуматься. Захватывающее мистическое чувство; напряжённость, мысль перечитать заново основное блюдо, чтобы точно ничего не упустить; неординарный подход автора к написанию пьесы. Тема как предмет. О несчастливой судьбе. Тема как проблема. Тема этой пьесы о несчастливой судьбе. А именно, о судьбе Петкутина - тела и Калины, которая и оказалась той самой душой, о которой говорилось в закуске. София, хозяйка дворца, который находится не на земле, прокляла их обоих и нанесла серьёзные изменения, которые произошли в их дальнейшей судьбе. И да, София лишила памяти ведь только Петкутина, ну а душу... душа осталась с воспоминаниями. При встрече этой пары, Калина, а именно её душа, узнала тело Петкутина. Она его почувствовала. И всё бы хорошо, они вновь воссоединились, но то проклятие дало о себе знать, и пришло наказание. Им не суждено быть вместе. Идея: не совершайте пагубных поступков, которые, в конечном счете, приведут вас к печальным

последствиям. Сверхзадача: заставить людей задуматься о том, какие поступки они совершают. Дать людям понять, что за каждое плохое слово или действие придётся отвечать. Конфликт между мечтой о счастливой долгой жизни и мщением за прошлые поступки. Сквозное действие - нахождение счастливой жизни. Контрдействие - пороки судьбы, её наказания. Событийный ряд: Ведущее предлагаемое обстоятельство - столовая дворца Софии, встреча Петкутина (тела) с Душой; Начальное - заклинание Софии, разлука Души с Телом; Основное - разрывании тела Калины, а потом Петкутина; Центральное - лепка из глины, призывание Петкутина; Финальное- красный огонь, пустой горшок; Главное- превращение Калины обратно в тень. Выявление характеров действующих лиц: София - строга, хитра, загадочна, не прощает малейшей глупости; Мать Калины - добрая, желает дочке только хорошее. Любящая мать; Анастасия - хочет везде всё разузнать, болтливая, но с умом. Гос-жа Бранкович - хитрая женщина, старающаяся быть незамеченной за её ночными походами к собственному сыну; Аврам Бранкович - колдун; Калина - жаждущая любить и быть любимой; Петкутин - мистически созданный, благородный. Определение сквозного действия каждой роли. София - наказать всех, кто плохо служит в её дворце; Мать Калины- сделать Калину счастливой; Анастасия- выдать Калину за хорошего богатого человека; Гос-жа Бранкович - остаться незамеченной. Не выдать, что она и есть колдунья; Аврам Бранкович - слепить из глины Петкутина; сделать из него полноценного человека; Петкутин - выяснить и узнать все тайны о себе, найти свою душу; Калина - быть любящей и любимой, найти своё тело. Атмосфера мистическая, загадочная, порой «удушающая». Я не знаю, почему это так, но каждый раз мне хочется перечитывать и перечитывать эту пьесу. Она пропитана какими-то другими эмоциями, которые я не могу описать. В ней присутствует что-то фантастическое, но в то же время какая-то странная любовная связь между главными героями.

Фабула. Во дворце Софии Душа знакомится с телом. Но проклятие хозяйки дома разлучает их, и как видимо, не навсегда. Тело лепят из глины, и перед нами предстаёт во всей красе Петкутин, а Душа живёт в девушке по имени Калина. Неожиданная встреча оказалась всё-таки недолгой, и оба героя трагически умирают. Но Душа Калины просит у так называемого отца Петкутина один его день, чтобы ещё раз повидаться со своим телом, и вскоре преображается. Она лепит из глины нового Петкутина, но ей не удаётся его воскресить. Калина превращается снова в тень. Развитие действия, основные узлы и повороты. Действие начинается во дворце Софии. София знакомит Тело с его Душой. И после разговора за столом, она их прогоняет. Увидев их в саду, она их наказывает. Происходит исчезновение Тела. Так и заканчивается закуска. Начинается основное блюдо. Показывается жизнь Калины. Её хотят сосватать за сына Бранковича, которого ещё никто не видел и о котором никто не знает. Но Калина вдруг восклицает, что она его уже видела. Его зовут Петкутин. Разворачивается любовная связь между главными героями и Бранковичи приходят свататься к Калине. Но мать и тетка против их брака, на что Калина поднимает юбку и обнажает ногу. Петкутин надевает ей перстень на палец ноги. Так происходит обручение. Далее действие разворачивается в античном театре. Юноша нечаянно задевает палец ножом и режется, тем самым, призывая мёртвые души. Они разрывают на куски Калину. А после перед Петкутиным появляется тень в красном плаще. Она пробует кровь Петкутина и узнаёт его. Разрывает его на куски. Далее начинается десерт. Тень Калины заключает сделку с Аврамом Бранковичем. Она получает день его жизни и преображается. Лепит из глины Петкутина, произносит завет, но Петкутин так и не появился. Калина снова превращается в такую же тень, какой и была. Ещё хотела бы добавить пару слов об определении темы произведения. Тема может быть у каждого разной. Может другой человек разберёт этот вариант пьесы по-другому, так как представления у

всех разные, разные мысли в голове по этому поводу. Но, по крайней мере, я думаю, что тема и идея, которые я определила, соответствуют жанру произведения. Возможно, найдутся люди, которые будут утверждать, что у меня неправильное определение темы, да и вообще всего разбора пьесы. Но это дело лично каждого. И мне кажется, что автор много раз упомянул о судьбе человека. А именно, о несчастливой судьбе. Ещё раз говорю, это мнение лично моё, как и мнение каждого из нас. Милорад Павич достаточно точно выстроил идею произведения. И в идее говорится именно о тех поступках, которые мы совершаем, и которые в итоге могут погубить нам жизнь. Автор хотел сказать, что за каждое наше действие, будь то плохое или хорошее, приходит определённая расплата. И расплачиваться за это только нам, и ещё раз нам. Стилистая и жанровая характеристика пьесы. Мистерия. Так, пьеса может завершиться либо Калина и Петкутин будут жить долго и счастливо, либо он умрёт, либо погибнет она. И да, в части «Соль с оленьего рога» история похожа на библейский сюжет об Адаме и Еве. Павич не описывает жизнь героев, он показывает её через диалоги. За всю пьесу не было ни одного отступления. Пьеса также показалась мне какой-то мистической. Например, в основном блюде, идёт спасение тела и души сына Аврама Бранковича (Вида). («Когда придёт колдунья, скажи, чтобы она пришла утром взять соли займы. Когда она согласится, воткни нож, смочённый в уксусе, в её руку»). Да, мистика показана также в создании самого Петкутина из глины. Мистика в смерти Калины, в видении о смерти Аврама Бранковича его слугой, также в обмене трех смертей на один день. Такую пьесу можно поставить на симультанной сцене, где каждая картина будет представлена на отдельной площадке.